THÉODORE DURET

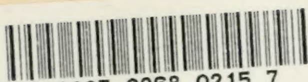
Whistler



H. FLOURY, ÉDITEUR
PARIS
—
1914

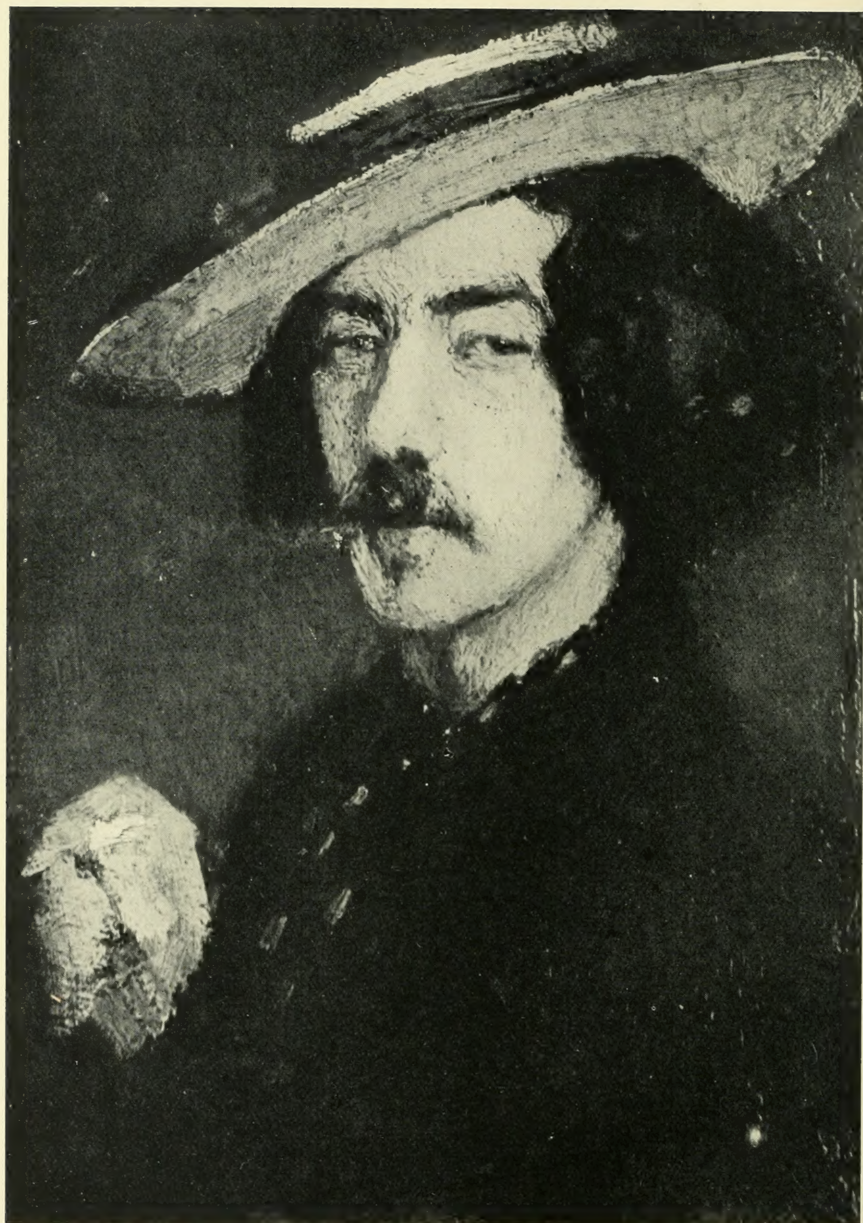

TENTANDA VIA

For label
see next page



J

Il a été tiré de cet ouvrage
vingt-cinq exemplaires
numérotés, sur papier de Hollande.



1. — Portrait de WHISTLER, par lui-même.
(1859-1860.)

HISTOIRE

DE

J. M^{c} N. WHISTLER

ET DE SON ŒUVRE

PAR

THÉODORE DURET

Avec vingt-six planches hors texte dont une en couleurs.

NOUVELLE ÉDITION

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES
1914

J. Mc N. WHISTLER

ET SON ŒUVRE

ANNÉES DE JEUNESSE

Whistler est né le 10 juillet 1834, à Lowell (Massachussets) et y fut baptisé dans l'église Sainte-Anne, sous les prénoms de James Abbott, le 9 novembre 1834. Il avait pour père George Washington Whistler, qui, après les études faites à l'école militaire de West-Point, entré comme officier dans l'armée des États-Unis, s'y était élevé au rang de major. Le major Whistler sorti de l'armée s'était consacré comme ingénieur à l'établissement de chemins de fer aux États-Unis. Il se fit une grande réputation dans cette carrière et lorsque le gouvernement russe, désireux de construire à son tour des chemins de fer, se résolut à prendre pour auxiliaire un ingénieur américain, ce fut sur lui que son choix se fixa. Il se rendit ainsi en 1842 avec sa famille en Russie et

devint le grand conseil pour le premier chemin de fer entrepris, celui de Moscou à Saint-Pétersbourg. A sa mort, en 1849, sa veuve revint en Amérique ramenant avec elle ses enfants. Une partie de la jeunesse de James Whistler s'est donc passée à Saint-Pétersbourg.

Le major Whistler s'était marié deux fois; de son premier mariage il avait eu trois enfants, deux fils dont le dernier, ingénieur, mourut en Angleterre en 1869 et une fille mariée à M. Seymour Haden, médecin, connu depuis comme aquafortiste. De son second mariage avec Mathilda Mac Neill, de Wilmington, il avait eu cinq fils dont l'aîné James Abbott, celui qui nous occupe, devait survivre à tous les autres. Whistler pendant sa jeunesse n'employa d'abord que le prénom de James — Jim ou Jimmy pour les familiers — mais ensuite, il devait adopter le nom de sa mère et l'ajoutant à ses prénoms de baptême, s'appeler définitivement James Abbott Mac Neill Whistler.

Il entra, en 1851, sur les traces de son père, à l'école militaire de West-Point, pour y faire ces études qui devaient le mener lui aussi au rang d'officier dans l'armée des États-Unis. Mais à l'épreuve une tout autre vocation que celle des armes se déclara. Il se trouva une extraordinaire aptitude pour le dessin et bientôt le maniement du crayon l'absorba et prit le dessus sur toutes les autres études. Il avait commencé à dessiner tout enfant. On a de ses dessins à Saint-Pétersbourg, à l'âge de dix ans. Les dessins qui suivent faits à West-Point, sont déjà très libres et très personnels.

Whistler dominé par ses goûts artistiques, et qui, toute sa vie devait être l'indépendance même, ne pouvait

s'adapter au régime d'une école militaire. Lorsqu'il eut passé trois ans à West-Point, il était clair qu'il manquait des aptitudes requises pour les études qui s'y poursuivaient et qu'il ne pouvait se plier à la discipline sévère et minutieuse qu'on y imposait. On lui signifia donc son renvoi, motivé sur son indiscipline et sur son insuffisance en chimie. L'examinateur lui aurait demandé ce qu'il savait de la silice. « La silice ! aurait répondu Whistler, c'est un gaz. » L'examinateur, sur cela, aurait mis fin aux interrogations et Whistler aurait dit plus tard : « Si la silice eût été un gaz, j'eusse pu devenir général, dans l'armée des Etats-Unis. » Il faut avouer que si on ne se représente que difficilement Whistler, avec sa manière d'être, amenable à l'obéissance militaire, on ne se le représente nullement propre à étudier la chimie. Sa vocation artistique et sa nature impulsive le tenaient hors des règles et lui interdisaient une école formaliste.

A la fin de 1854, il fut pris comme dessinateur au bureau des plans et cartes marines du gouvernement à Washington et il sembla occuper là un poste auquel ses facultés le destinaient. Mais il était comme étranglé dans le dessin des cartes, et les restrictions de la topographie devaient lui paraître aussi insupportables que la discipline militaire. On lui avait donné une gravure à exécuter, représentant la vue, prise en mer, des falaises d'une côte. Il s'était fort bien acquitté de la tâche. Après, sa fantaisie l'emportant, il avait ajouté, de son cru, en haut, aux angles de la plaque, des têtes et groupes de personnages, des manières de caricatures. La plaque avec les additions introduites ne pouvait servir

à l'impression sur cartes à laquelle elle était destinée. Il eut à subir les reproches de ses chefs et il devint évident qu'il n'était pas fait pour le travail rigide de la topographie. Il dut donc abandonner le bureau de Washington, comme il avait dû abandonner l'école de West-Point.

Sa vocation artistique prenant définitivement le dessus, il quitta alors les États-Unis, où il ne devait jamais plus retourner et, venu à Paris à la fin de 1855, entra dans l'atelier de Gleyre.

A PARIS

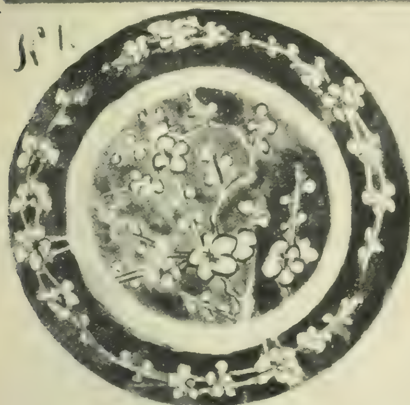
Whistler à Paris possédait le grand avantage de parler et d'écrire couramment le français, comme une seconde langue naturelle. Il l'avait appris jeune à Saint-Pétersbourg et s'en était servi en Russie. Il avait contracté l'habitude, qu'il n'a jamais perdue, de semer sa conversation et ses écrits anglais de mots français. Il put donc, grâce à sa connaissance de la langue, se trouver dans le milieu artistique parisien comme chez lui.

Il ne fut point ce que l'on pourrait appeler un bon élève. Il fréquenta l'atelier de Gleyre en irrégulier, peu astreint à suivre la direction du maître, dont il différait par ses tendances et ses idées profondément. On a raconté seulement, comme souvenir de son passage chez Gleyre, qu'à ce moment lui et Tissot auraient copié, côte à côte, *l'Angélique* d'Ingres.

Le milieu parisien devait avoir sur Whistler une influence très grande. A l'époque où il y pénétrait, les artistes et les élèves dans les ateliers avaient développé certaines

habitudes qui les distinguaient, qu'ils ont perdues depuis, pour devenir, d'apparence au moins, semblables à tout le monde. Le genre qu'ils affectaient alors les portait à une sorte de vie gouailleuse; ils aimaient à se faire remarquer par des costumes hors des règles. Ils avaient surtout la prétention de mépriser le commun des mortels, et le souci d'étonner, de railler, de bafouer ce qu'ils appelaient les « bourgeois » était chez eux général. Cette manière d'être spéciale devait gagner Whistler, comme trouvant, en son allure d'artiste, un milieu tout préparé. Sur le gentleman, l'homme qui avait vécu en Russie et en Amérique dans un monde choisi, dont il avait pris l'empreinte, venaient ainsi s'enter la coutume d'une pose à part, de costumes fantaisistes, une façon de mépriser et de narguer le *vulgum pecus* incapable de voir et de sentir en artiste. Cette combinaison des traits distinctifs de l'artiste français, et de la manière d'être d'un gentleman américain, chez un homme d'ailleurs plein de verve, d'esprit et d'originalité, devait faire de lui un être hors cadre, qui ne pouvait manquer d'être, en tout lieu, tout de suite remarqué.

Whistler venu à Paris était donc entré de plain pied dans les mœurs des artistes et ayant noué avec beaucoup des liens de camaraderie et avec plusieurs d'étroite amitié, menait la vie joyeuse et insouciante. Il avait lu en Amérique *la Vie de bohème,* qui avait vivement frappé son imagination. Les héros de Murger lui avaient présenté des mœurs libres et attrayantes, qu'il s'était promis d'adopter, en allant à Paris. Il se conduisait donc maintenant en bohème, mais il n'en donnait en réalité qu'une contrefaçon, car le vrai bohème est pauvre et soumis à toutes sortes de privations, tandis qu'il avait de l'aisance. Son père était















2. — NATURE MORTE *(page 53)*.

mort, laissant de la fortune. Whistler avait abandonné sa part d'héritage à gérer à son demi-frère aîné, l'ingénieur, qui lui faisait une rente de quelque deux mille francs, et quoique, entraîné par le plaisir, il lui arrivât souvent de dépasser ses ressources et de tomber dans des embarras d'argent, il n'a jamais connu la vraie misère, comme tant d'autres. Tout en s'amusant, il travaillait. En effet quels qu'aient été les distractions, les luttes, les procès, les polémiques qui aient traversé sa carrière et pris une partie de son temps, il n'a jamais été entièrement distrait de son art; toute sa vie il a été prêt au travail et souvent s'y est adonné, pour de longues périodes, avec acharnement.

Comme artiste, à Paris, il s'était partagé entre l'eau-forte et la peinture. L'eau-forte a cependant été la première qui ait laissé des productions susceptibles d'une chronologie précise, car ses toutes premières œuvres de peinture sont aujourd'hui difficiles à retrouver et à classer. 1858 nous le présente au contraire avec une série d'eaux-fortes datées; dans le nombre se trouvaient des vues prises au cours d'un voyage en Alsace-Lorraine poussé jusqu'en Allemagne, à Cologne, et fait de compagnie avec un jeune artiste Ernest Delannoy, devenu son ami intime. Ils étaient partis costumés avec des guêtres et de grands chapeaux de paille, de forme insolite. Whistler s'est représenté ainsi, sur l'eau-forte servant de frontispice à la série. Leur voyage, faute d'argent, s'était achevé à pied, et avait été plein d'incidents. J'ai entendu raconter à Oulevey, camarade de Whistler à cette époque, que, dans une ville où ils s'étaient trouvés la bourse vide, les deux compagnons avaient fait battre le tambour, pour annoncer que des artistes distingués venant de Paris, dessinaient des portraits à trois francs

en buste, cinq francs en pied et que l'annonce leur avait amené assez d'amateurs pour les tirer d'embarras. *Si non è vero, è ben trovato.*

Whistler, revenu à Paris, ajouta des plaques gravées antérieurement à celles qu'il avait dessinées au cours du voyage et, portant l'ensemble à l'imprimeur Delâtre, obtint une première série de douze eaux-fortes, treize avec le frontispice, connue comme sa série française; tirée à un petit nombre d'exemplaires, elle fut offerte au prix de cinquante francs. L'auteur demeura son propre éditeur, il se chargea lui-même de la vente. Les additions faites aux vues d'Alsace-Lorraine, *Liverdun, rue à Saverne,* consistaient en motifs empruntés à la vie populaire parisienne, *la Vieille aux loques, la Marchande de moutarde, la Cuisine;* en portraits, *Annie* et *le Petit Arthur,* sa nièce et son neveu Haden, *Fumette,* une petite modiste du quartier latin, représentée assise, dont il devait en outre graver séparément la tête, puis encore *la Mère Gérard.* Cette mère Gérard venait de la bourgeoisie, elle était instruite, elle faisait des vers; de chute en chute, après avoir tenu un cabinet de lecture, elle s'était vue réduite à vendre des fleurs, à la porte du bal Bullier. Whistler, attiré par son aspect pittoresque, avait voulu l'utiliser comme modèle et, pour en mieux disposer, l'avait tenue longtemps auprès de lui, la promenant par la ville et l'emmenant à la campagne, à l'étonnement des spectateurs. Il a peint d'elle, en outre du portrait à l'eau-forte, une tête exposée à la Royal Academy, à Londres, en 1861.

Il continua après cela à faire des eaux-fortes à Paris, entre autres, *Finette,* une créole de mœurs légères qui dansait au bal Bullier, *la Soupe à trois sous,* un pauvre

restaurant fréquenté par les misérables. Un de ses motifs les plus estimés, *la Forge*, a été pris à Perros-Guirec en Bretagne, dans l'été de 1861. L'année 1859 voit le commencement de ces motifs exécutés à Londres, les vues de la Tamise. Il atteint alors comme le point culminant de son art, par la perfection de la technique, la légèreté et la souplesse du trait, la vie de l'ensemble. Il pourra faire plus tard en se renouvelant des œuvres de style différent, parfaites dans leur genre, mais qui ne dépasseront pas cependant ces productions de début. Une de ses plus belles eaux-fortes de la Tamise, *Rotherhithe*, où l'on voit deux têtes de matelots au premier plan et des mâts de navire avec l'eau de la rivière dans le fond est d'un travail si parfait, qu'elle suggère l'idée d'une œuvre produite dans le calme et le recueillement. Bien au contraire, Whistler a dessiné sur son cuivre dans une sorte de magasin où l'on faisait des réparations. A un moment une brique tombée du haut presque sur lui, l'amena à se retourner brusquement et la main qui travaillait, déviant, mettait perpendiculairement au milieu de la plaque, un long trait visible sur la gravure.

Whistler s'adonnait à ses eaux-fortes dans les circonstances les plus diverses, traçant directement l'image sur son cuivre, sans préparations ou dessins préliminaires. La plaque de cuivre et la pointe étaient pour lui ce que sont pour les autres le papier et la plume ou le crayon. Aussi ses dessins sur papier sont-ils rares, tandis que son œuvre gravée est très considérable. Il faisait mouvoir sa pointe avec sûreté, chaque trait portait et tombait à sa place. Il pouvait ainsi mener rapidement à terme le travail entrepris. Le portrait du sculpteur Drouet, une œuvre caractéristique de cette époque, a été enlevé en deux

séances, cinq heures de pose. Il était réellement graveur d'instinct et de race. Le vrai graveur doit, sans dissimuler la nature de l'instrument qu'il emploie, en laissant voir au contraire que c'est bien une pointe de métal dont il se sert, ôter à son procédé cette rigidité, ces contours secs, durs et arrêtés, qui paraissent inséparables de l'outil. C'est pourquoi il y a si peu de vrais graveurs. Parce que l'on peut savoir peindre et dessiner sans savoir graver, parce que les aptitudes nécessaires pour faire un graveur sont spéciales. Combien sont nombreux les artistes qui, n'ayant prêté à cette branche de l'art qu'une attention passagère ou qui manquant des aptitudes requises, n'ont donné par l'eau-forte que des œuvres indistinctes ! On ne s'aperçoit pas qu'ils aient manié une pointe. Ils ont simplement contrefait des dessins à la plume ou au crayon. Ils n'ont pas su graver. Or, les eaux-fortes de Whistler laissent voir tout de suite qu'elles sont dues à un homme hors de pair dans son art. Elles ont bien le caractère spécial des œuvres obtenues à l'aide d'une pointe rigide, d'une aiguille; cependant on n'y découvre ni dureté, ni raideur, elles sont toujours souples et légères.

Whistler avait son atelier rue Campagne première. C'est là qu'il peignit, parmi ses œuvres de début (1857-1859), son portrait en buste et tête avec chapeau, gravé par H. Guérard. On y découvre l'influence de Rembrandt, dont il était alors très épris. Il avait été particulièrement séduit par la tête de jeune homme de Rembrandt, au Louvre, avec le large béret et les longs cheveux ondulés, et il se plut à exécuter son propre portrait dans les mêmes données. Il l'a en effet très empâté, l'opposition de l'ombre et de la lumière y est forte et le chapeau à grands bords et la

chevelure touffue, complètent l'analogie. Un second portrait, aussi en buste et tête avec chapeau, que nous reproduisons au frontispice de ce volume, moins rembranesque et où la personnalité de Whistler s'accentue, a dû être peint vers la même époque, un peu plus tard.

Il envoya pour la première fois au Salon en 1859, un tableau, *Au piano*. Il fut refusé par le jury. Il représentait la demi-sœur du peintre, Mme Seymour Haden, assise, jouant à un piano, contre lequel sa jeune fille Annie vêtue de blanc se tenait debout, appuyée. Le refus du jury empêchait Whistler de se produire devant le public, mais il ne l'empêchait pas de recueillir l'approbation de ses camarades et de peintres en renom. D'autres débutants Fantin-Latour, Legros, Ribot s'étaient vus cette année-là écartés du Salon. Bonvin prit leurs tableaux à tous, pour les montrer dans son atelier. Courbet fut un de ceux qui les virent. Il fut surtout frappé par le tableau *Au piano*, dont il fit un vif éloge; Whistler trouva dans ses louanges un grand encouragement et il entretint dès lors avec lui des relations suivies.

Le tableau montré dans l'atelier de Bonvin avait attiré sur Whistler l'attention de tout un groupe. A partir de ce moment ses camarades, qui avaient déjà reconnu son talent comme aquafortiste, surent qu'il était également doué comme peintre. Les jeunes artistes destinés à se faire plus tard un nom, avec lesquels en ces années de début il avait surtout lié amitié, étaient Fantin-Latour, Legros, peintres, et Drouet, sculpteur. L'amitié était des plus étroites avec Fantin et pendant des années ils eurent une sorte de vie commune. Whistler, à Paris, alla occasionnellement jusqu'à partager la chambre de Fantin, puis, lorsqu'il se fut éta-

bli à Londres, il l'y fit venir et le présenta à ses amis et aux gens qui pouvaient lui être utiles.

La communauté de vie établie, pendant ces années, entre Whistler et Fantin se traduit par une sorte de pénétration de leurs recherches. Le plaisir que l'un peut prendre à la production de l'autre est poussé jusqu'au point où chacun prend à l'autre. Fantin s'est toujours plu à peindre des natures mortes et des fleurs, et quoique Whistler n'ait point partagé ce goût, nous le voyons cependant peindre, en 1859, une nature morte avec des fleurs. Le tableau, tout en laissant apparaître la personnalité de son auteur, est bien conçu et exécuté dans la manière des natures mortes de Fantin.

Il subsiste, entre autres souvenirs de leurs relations d'étroite amitié à cette époque, un dessin fait dans de plaisantes circonstances. Un jour d'hiver, en 1859, Whistler, entré chez Fantin, le trouva qui, pour se préserver du froid, s'était mis dans son lit tout habillé, en gardant étrangement son chapeau à haute forme sur la tête et qui se livrait ainsi à son travail et dessinait. Whistler s'amusa à crayonner la petite scène sur un papier que Fantin a conservé. Fantin, de son côté, plaça, quelques années plus tard, Whistler au premier plan de sa grande composition de *l'Hommage à Delacroix*, exposée au Salon en 1864 (1), où sont groupés les hommes qui représentaient alors à Paris l'originalité et l'avenir. Whistler se trouve là de compagnie avec Manet, Fantin, Legros, Bracquemont, Baudelaire et Champfleury. Fantin envoya au Salon de 1865 un autre groupement d'artistes sous le titre *le Toast*, où

(1) Maintenant dans la collection Moreau, au Musée des Arts décoratifs, à Paris.



3. — RUE A SAVERNE.

Whistler figurait habillé d'une robe japonaise. Il détruisit ensuite le tableau, mais auparavant y coupa, pour la conserver comme portrait, la tête de Whistler. Elle passa ainsi en la possession de M. Avery, de New-York.

La correspondance de Whistler et de Fantin fut, pendant des années, de 1861 à 1865 surtout, fort active. Les lettres de Whistler, écrites dans un français rapide, témoignent pour Fantin d'une vive amitié. Whistler prend le plus grand intérêt à tout ce qui le concerne. Il lui marque ses efforts à Londres, pour le faire connaître et lui trouver des acheteurs. Il le tient en outre informé de ses propres voyages et déplacements; il lui donne des détails sur ses travaux, sur les tableaux qu'il projette ou exécute, en accompagnant le texte de croquis.

On apprend par cette correspondance que Whistler, dans l'été de 1862, se mit en route pour Madrid avec le désir d'y voir l'œuvre de Velasquez. Il s'arrêta à Guéthary, entre Biarritz et Saint-Jean-de-Luz, séduit par la beauté du lieu et y passa un assez long temps. Il y entreprit plusieurs tableaux, mais la pluie et les variations de la lumière l'empêchèrent d'en mener aucun à terme. Le séjour de Guéthary ne lui procura rien qui vaille, car il ne parvint point à y travailler fructueusement; il devait retourner à Paris sans être allé à Madrid et il manqua en outre de se noyer en se baignant. Il fait à Fantin un récit plein de verve de cet accident : « La mer ici est terrible. Je fus emporté par un courant féroce, qui m'entraînait dans ces brisants en question et s'il n'avait pas « été pour mon modèle à la chemise rouge, je laissais la « toile inachevée. C'est que je fichais mon camp raide. « La mer était énorme. Le soleil se couchait, tout prêtait

« à l'occasion, je voyais la terre s'éloigner. Une vague de « quinze pieds m'absorbe, je bois un tonneau d'eau salée, « passe à travers, pour être avalé par une seconde de « vingt pieds, dans laquelle je fais la roue et suis engouf- « fré dans une troisième. Je nageais, je nageais et plus je « nageais, moins j'approchais. Ah ! mon cher Fantin, de « sentir ses efforts inutiles et des spectateurs qui se di- « saient : « Mais ce monsieur s'amuse, il doit être rudement « fort ! » Je crie, je hurle de désespoir — je disparais trois, « quatre fois. Enfin, on comprend. Un brave entrepreneur « de chemins de fer accourt et il est roulé deux fois sur « la plage. — Le baigneur (mon modèle) entend appeler, « arrive au galop, saute dans la mer comme un terre- « neuve, parvient à m'attraper une patte et les deux me « retirent. »

Sa correspondance nous le montre une première fois à Amsterdam, en 1863, exprimant son admiration pour *la Ronde de nuit*, et son dédain pour Van der Helst, qu'il qualifie de médiocre, *nec plus ultra.*

Les Salons, avant 1863, ne revenaient que tous les deux ans ; il y en avait eu un en 1859, il n'y en eut donc point en 1860. En 1861, Whistler dut se tenir à l'écart, car il ne figure pas parmi les exposants et je n'ai pu découvrir qu'il ait été refusé cette année-là et, dans ce cas, quel tableau il aurait envoyé. Comme 1862 n'avait pas de Salon, ce ne fut qu'en 1863 qu'il répéta sa première tentative de 1859 d'exposer. Cette fois-ci, il présenta une œuvre, fruit d'un grand effort, dépassant par ses dimensions toutes celles qu'il eût jusqu'à ce jour produites, *la Fille blanche*. Elle fut encore refusée par le jury, ennemi alors de toute originalité et ancré dans les vieilles traditions. Mais cette

année-là, sur l'intervention de l'empereur Napoléon III, les refusés furent admis à exposer au Palais de l'Industrie, le lieu même où se tenait le Salon officiel et où un emplacement leur fut attribué. Il y eut ainsi, par exception, en 1863, un Salon des refusés, qui est resté célèbre. On y voyait Bracquemont, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, Jean-Paul Laurens, Legros, Manet, Pissarro, Vollon, Whistler.

La Fille blanche fut, au Salon des refusés, le tableau le mieux accueilli par les artistes et la critique. C'était une jeune Irlandaise que Whistler avait prise pour modèle. Il a en outre, gravé à l'eau-forte, d'après elle, une tête connue sous le nom de *Jo*. Courbet, l'ayant trouvée auprès de Whistler en 1866 à Trouville, a eu aussi l'occasion de la peindre avec sa magnifique chevelure. Il en a fait deux portraits, l'un qui s'est appelé *la Belle Irlandaise*, l'autre qui a figuré à l'exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts, en 1882, sous le titre de *Jo, femme d'Irlande*.

La Fille blanche en pied, de grandeur naturelle, vêtue de blanc, se profilait sur un rideau blanc. Ses cheveux dénoués lui tombaient sur les épaules et elle tenait, de la main gauche, le long du corps, une fleur blanche. Elle avait une expression de figure profonde et mystérieuse. Paul Mantz en a dit, dans *la Gazette des Beaux-Arts* : « *La* « *Fille blanche* de M. James Whistler est un morceau plein « de saveur. Il se dégage de l'œuvre un charme étrange. » Et Burger-Thoré dans son Salon : « L'image est rare, « conçue et peinte comme une vision, qui apparaîtrait « non pas à tout le monde, mais à un poète. » Ernest Chesneau, dans son livre *l'Art et les Artistes modernes*, publié en 1864, a exprimé son attrait : « Je me sens un faible

« tout particulier pour cette œuvre, qui n'est pas sans « défaut, mais qui révèle des qualités pittoresques supé« rieures, une imagination amoureuse de rêve et de poésie. » Fernand Desnoyers, dans une brochure qu'il publia sur le Salon des refusés, l'a ainsi décrite : « La peinture la plus « originale, la plus singulière est celle de M. Whistler. La « désignation de son tableau est *la Fille blanche*. C'est le « portrait d'une *spirite*, d'un *médium*. La figure, l'attitude, « la physionomie, la couleur sont étranges. C'est tout à « la fois simple et fantastique. Le visage a une expression « tourmentée et charmante, qui fixe l'attention. Il y a « quelque chose de vague et de profond dans le regard de « cette jeune fille, qui est d'une beauté si particulière « que le public ne sait s'il doit la trouver laide ou jolie. Ce « portrait est vivant. C'est une peinture remarquable. »

Whistler, arrivé à l'année 1863, avait donc, comme graveur et comme peintre, montré son originalité et produit des œuvres hors ligne. Il s'était ainsi senti porté, dès ses débuts, vers les deux arts de l'eau-forte et de la peinture et il les avait tout de suite cultivés parallèlement. C'est bien là, en effet, le mot qui convient, car les deux arts chez lui n'empiètent point l'un sur l'autre. Soit qu'il peigne, soit qu'il grave, il exécute, chaque fois, devant le modèle ou la scène vue, une œuvre originale, destinée à ne point être répétée par un autre procédé que celui auquel elle doit naissance. Il poursuivra toute sa vie les deux arts de la même manière. Le graveur et le peintre formeront constamment le double aspect de sa personnalité.

Whistler, à partir de 1859, avait fait la navette entre Paris et Londres, partageant son temps entre les deux villes. En 1863, il fixe sa résidence à Londres.

A LONDRES

Whistler en venant vivre à Londres y rejoignait sa famille. Il y trouvait un de ses demi-frères ingénieur, sa demi-sœur, Mme Seymour-Haden, et sa propre mère qui, ayant quitté l'Amérique, y demeurait avec son second fils William; celui-ci devait s'y faire une position comme médecin.

Alors qu'il se tenait encore principalement à Paris, Whistler avait déjà travaillé à Londres et il s'y était produit aux expositions. En 1859, il avait commencé ses vues de la Tamise à l'eau-forte et, cette même année, il avait envoyé des œuvres gravées à l'exposition de la Royal Academy. En 1860, il y mettait son tableau *Au piano.*

En 1862 il donnait, comme illustrations, au journal hebdomadaire *Once a week* quatre dessins gravés sur bois par Swain et il en donnait deux autres au périodique *Good words*, gravés aussi sur bois par Dalziel. Les dix années qui suivent son établissement à Londres voient survenir des créations variées et puissantes. Il produira, dans les divers genres vers lesquels ses dons le portaient, des œuvres, où il développera la pleine originalité de sa nature.

Il avait été vivement frappé par la gamme décorative du coloris japonais. Il va se l'approprier en peignant plusieurs tableaux, où il placera des costumes et des accessoires japonais, reproduits dans toute la franchise de leurs tons. Puis il deviendra un grand amateur de la porcelaine bleue et blanche chinoise, qui sera ensuite recherchée à Londres, en partie à son exemple. On a prétendu que ce goût particulier était d'abord venu à Rossetti, de qui Whistler l'aurait tenu. Toujours est-il que le goût leur a été commun, qu'ils se sont livrés simultanément au plaisir de la collection et la question de savoir quel a été l'initiateur ne saurait, je crois, être tranchée. Ce qui est certain, c'est que Whistler aimera à orner sa maison de la porcelaine bleue et blanche chinoise et qu'il l'introduira, comme objet décoratif, dans les intérieurs arrangés par lui ou meublés d'après ses conseils.

En 1864 il peint, sous ces influences, *l'Écran doré*, une jeune femme assise, vêtue à la japonaise se profile sur un fond semé d'objets au coloris varié. Il peint, dans le même temps, la *Princesse du pays de la porcelaine*, beaucoup plus importante que la précédente. La femme, de grandeur naturelle, se tient debout, vêtue d'une robe japonaise à couleurs éclatantes. Le titre indique que l'artiste a voulu



4. — FUMETTE.

se maintenir dans la fantaisie. La princesse demeure, avec son costume oriental tout ce qu'il y a de plus européen, par son visage et l'expression mélancolique et alanguie de ses traits. Whistler avait fait poser en cette occasion, qui devait rester unique, Mlle Christine Spartali, une Grecque, fille du consul général de Grèce à Londres et le tableau est en réalité son portrait. Christine Spartali avait une sœur, Marie, devenue Mme Stillman. Celle-ci a été élève de Rossetti qui, l'employant comme modèle, l'a introduite, plus ou moins modifiée, dans nombre de ses tableaux et a fait, directement d'après elle, une de ses œuvres les plus connues, *Fiammetta*. Il se trouve ainsi que la *Princesse du pays de la porcelaine* présente, par l'air de famille particulier, commun aux deux sœurs Christine et Marie Spartali, un type propre à Rossetti. C'est sans doute cette circonstance qui a fait dire que Whistler, à un moment donné, avait subi son influence. Mais la conformité apparente entre les deux artistes n'est due qu'à l'emploi de modèles d'une physionomie semblable, très tranchée; car, en regardant de près aux procédés, on ne découvre point chez Whistler d'emprunt fait à Rossetti. La *Princesse du pays de la porcelaine* reçue au Salon en 1865, fut la première œuvre de son auteur exposée à un Salon officiel parisien. Whistler a encore peint, dans la donnée des tableaux précédents, *The Lange leizen* exposé à la Royal Academy en 1864 et *le Balcon*, l'œuvre peut-être la plus franchement japonaise qu'il ait faite, exposée à la Royal Academy en 1870. Des femmes vêtues de robes japonaises multicolores sont groupées sur un balcon.

Il peint à la même époque, mais alors en se tenant à son ancienne manière et en n'introduisant dans le tableau

de japonais qu'un éventail, *la Petite fille blanche* dénommée aussi *Symphonie en blanc nº* 2, exposée à la Royal Academy en 1865. Cette petite fille blanche comme *la Fille blanche*, montrée au Salon des refusés, à Paris en 1863, tirait son nom de son vêtement blanc. C'est une œuvre pleine de charme, d'une grande intensité de vie. La jeune fille sujet du tableau, blonde et mélancolique, est debout, un bras appuyé sur le manteau d'une cheminée, l'autre tombant le long du corps, un éventail japonais à la main. Au-dessus de la cheminée, est peinte une glace dans laquelle la tête se reflète. Swinburne, après avoir vu le tableau dans l'atelier de Whistler, composa pour le célébrer un poème *Devant le miroir*, compris plus tard dans ses *Poèmes et Ballades :*

Come snow, come wind or thunder
High up in air
I watch my face and wonder
At my bright hair.
Nought else exists or grieves
The rose at heart, that heaves
With love of her own leaves,
And lips that pair.

I cannot tell what pleasures
Or what pains were,
What pale new loves and treasures
New years will bear;
What beam will fall, what shower
With grief or joy for dower,
But one thing knows the flower,
The flower is fair.

Il peint encore *la Symphonie, en blanc, nº* 3, exposée à la Royal Academy en 1867. Deux jeunes femmes enveloppées dans les plis flottants de longues robes blanches, sont nonchalamment appuyées sur un canapé, dont le ton s'harmonise avec celui qu'elles forment elles-mêmes,

pendant qu'un éventail sur le plancher et les fleurs d'une azalée dans un angle mettent des points colorés sur le blanc général de la toile.

Il entre à cette époque en plein dans la peinture de portrait, à laquelle il s'adonnera maintenant jusqu'à la fin et qui formera une part décisive de sa production. Il a conçu ses portraits d'une manière essentiellement artistique. Il n'a pas seulement voulu y rendre des physionomies et des types humains, il s'est aussi appliqué à y réaliser des combinaisons de coloris et des arrangements de pure peinture. Il exécute, dans ces données, deux portraits particulièrement importants, ceux de sa mère et de Carlyle. Les tableaux de *la Petite fille blanche* et de *la Symphonie en blanc n*° 3, avaient été peints dans une gamme de tons très clairs, en pleine lumière; ils représentaient des jeunes femmes dans tout l'éclat de leur fraîcheur. Ayant maintenant à rendre des vieillards, il choisit, comme moyen approprié, un arrangement de tons sévères, où le noir se mariera avec le gris, formant une enveloppe générale. Il faisait de préférence poser ses modèles debout, il les peignait presque toujours en pied, mais il ne pouvait penser à infliger à des vieillards la station debout prolongée. Il a donc trouvé pour eux une pose de repos très simple, que cependant on n'avait pas encore vue. Il les a placés de profil, assis sur une chaise. On ne peut manquer d'être ému devant le portrait de sa mère. Cette vieille dame dans son attitude si naturelle, les mains croisées si simplement sur les genoux, est comme l'image même de la vieillesse, avec sa dignité, sa tristesse et sa résignation.

Quoique la pose dans le portrait de Carlyle fût au fond la même que dans celui de sa mère, il avait évité la répé-

tition pure et simple de son premier effet, en faisant appuyer la main droite du modèle sur une canne, en lui mettant son chapeau de feutre sur les genoux et en lui drapant les jambes d'un manteau. Il ne faudrait pas donner à Carlyle le crédit de s'être fait peindre par Whistler, après avoir reconnu son mérite et pour avoir son portrait exécuté par un grand artiste. Carlyle, qu'on a dit fermé aux charmes de la peinture, s'était abandonné à Whistler surtout en qualité de voisin et parce qu'il habitait à Cheyne Walk, Chelsea, une maison proche de la sienne. Whistler après avoir fait sa connaissance, lui avait demandé de peindre son portrait et le vieillard jouissait, comme d'un délassement, des heures qu'assis et causant, il passait chez le peintre. C'est ainsi que, probablement sans qu'il s'en soit rendu compte, il a laissé faire le plus beau portrait qu'on ait de lui.

Chelsea où Carlyle et Whistler habitaient, à Cheyne Walk, était alors un paisible quartier, une sorte de faubourg isolé de Londres. Cheyne-Walk consistait en une rangée de vieilles et pittoresques maisons, donnant sur une plantation d'arbres, avec une pelouse qui touchait presque la Tamise. Les motifs s'offraient là tout naturellement à un peintre. La Tamise, la vieille église de Chelsea avec son clocher carré, le pont de gros poteaux de Battersea, que Whistler devait introduire dans ses eaux-fortes et ses tableaux, étaient tout le temps à Cheyne-Walk devant ses yeux. Ce lieu tranquille et original plaisait aux artistes et, outre Carlyle et Whistler, Rossetti, Swinburne, George Meredith y ont, à cette époque, résidé. On a érigé une statue à Carlyle, en face de la maison qu'il avait occupée et où il est mort.

Après avoir peint le portrait de sa mère, en 1871-1872 et au moment où il peignait celui de Carlyle, Whistler avait entrepris les portraits des filles aînées de M. W.-C. Alexander. Il avait fait poser les deux sœurs presque simultanément, peignant l'aînée (Agnès-Mary) dans un arrangement plutôt sombre de gris, et la seconde (Cicely-Henrietta) dans une harmonie claire, de gris et de vert. Mais comme il venait de peindre sa mère en tons sombres et qu'il peignait Carlyle de même, le portrait de l'aînée des deux sœurs se trouva constituer, la troisième œuvre d'une même gamme. Il aimait à varier le plus possible ses effets et le portrait de la seconde, en clair, différent des autres fut celui sur lequel il s'appliqua de préférence, pour le mener tout de suite à son point d'achèvement. Le portrait de l'aînée, resté en retard n'a pu ensuite être repris, par suite d'une maladie du modèle et quoiqu'il soit d'une belle venue, il se présente toujours à l'état inachevé.

D'après l'habitude anglaise, où la fille aînée a seule le droit de prendre le nom du père sans prénom spécial, c'est le portrait sombre, qui eût dû recevoir le titre de *Miss Alexander*, mais inachevé, il est demeuré presque inconnu et c'est l'autre, en clair, de la seconde fille, auquel le titre a été définitivement donné. Miss Alexander (Cicely-Henrietta), debout, vêtue d'une courte robe blanche, avec des ajustements noirs et gris, tient son large chapeau à plumes à la main. Le ton clair du tableau, d'une gamme particulière, lui donnait un caractère *sui generis* qui le destinait d'abord à être très mal traité par la critique anglaise. Le père de la jeune fille, M. W. C. Alexander, homme riche et éclairé, s'était, un des premiers en Angleterre, senti attiré par les productions de l'art japonais et il en avait rempli

sa maison. Il avait su en même temps comprendre Whistler, lui laissant toute latitude de peindre ses filles selon ses idées et son invention. Aux portraits des deux aînées, Whistler devait même ajouter celui de la troisième, Grace, mais il n'est résulté de ce projet qu'un petit croquis.

Whistler inaugure maintenant une de ses gammes de coloris les plus osées et les plus personnelles, celle des noirs absolument noirs, donnés pour fond aux tableaux. Le noir n'est point introduit ici comme repoussoir, en opposition avec des parties claires. Il est mis comme une couleur propre, portée à toute sa puissance et destinée à rester la note dominante. Je crois que le tout premier tableau qu'il ait peint ainsi est *l'Arrangement en blanc et noir n*° 1, exposé à la Grosvenor Gallery en 1878 et longtemps demeuré dans la collection du Dr Linde, à Lubeck. Il représente une jeune femme connue, en Allemagne, sous le nom de *l'Américaine*. Elle est debout, de face, pleine d'action et de mouvement, un boa autour du cou, les deux bras appuyés sur les hanches. Le fond de la toile est d'un noir profond. M. Heilbut, dans le journal d'art de Berlin *Kunst und Künstler*, a donné la description de la collection du Dr Linde, et venant à parler de l'œuvre de Whistler, en a dit : « Cette fille américaine, dans son étrangeté, ne sort « pas du fond mais bien plutôt nous y entraîne. Elle se « tient là, devant nous, jusqu'à ce qu'habitués à l'ombre « qui l'enveloppe, nous puissions distinguer entre les « formes générales, les détails qui, sans être peints, finis- « sent par être évoqués. L'originalité de Whistler appa- « raît ici dans sa plénitude. » Le tableau fait maintenant partie de la collection de M. Charles Freer, à Détroit.

La combinaison du noir une fois trouvée devait devenir



5. — VUE DE LA TAMISE. (Rotherhithe.)

la manière préférée de Whistler, celle qu'il répéterait le plus souvent. Elle lui permettait, en effet, de rendre saisissables, sur la toile, les formes enveloppées et fantastiques, qui répondaient à sa vision. Concurremment à *l'Américaine* il peignait alors, en arrangements de noirs, *Miss Rosa Corder*, une artiste peintre, désinvolte, de trois quarts, de dos; *la Jaquette de fourrure*, une jeune femme debout, mélancolique et élégante; l'acteur Irving, dans le rôle de Philippe II, campé sur ses jambes, de la façon comme saccadée, qui lui était propre à la scène. En 1877, il peignait encore sur fond noir, Mme Louis Huth, une femme pleine de distinction.

Pendant les années où Whistler produisait ces nombreux tableaux, il avait ajouté à ses eaux-fortes et de ce temps sont des vues et des personnages divers. Il publiait en 1871, chez Ellis and Green, à Londres, une série de seize planches, connue comme sa série anglaise, formée principalement de vues de la Tamise, successivement produites. En haut de la rivière, l'église de Chelsea, les ponts de Hungerforth et de Westminster, les magasins où se déchargent les marchandises, l'enfilade des allèges et des gabarres à sec sur la rive; plus bas, les navires amarrés contre les docks ou les bateaux de pêche, apportant le poisson au grand marché de Billingsgate.

Ces vues de la Tamise sont de ces rares créations qui, dans leur minutieuse exactitude, ont été maintenues puissantes et donnent l'âme même des choses. Elles ressemblent à ces tableaux des maîtres hollandais d'une extraordinaire fidélité, qui font que, quand on se trouve en présence des scènes représentées, par une sorte de transposition, on en attribue la réalité vivante comme au peintre

même, si bien que devant une prairie hollandaise avec des troupeaux, on s'écriera : « Voilà un Cuyp ! » Des exclamations analogues ont été poussées par des critiques familiers avec les œuvres de Whistler, particulièrement les nocturnes, l'Allemand Muther et le Français Gustave Geffroy, qui nous apprennent, chacun à part soi et sans s'être concertés, qu'en traversant la Manche, la nuit, arrivés sur la côte anglaise, à l'apparition des lumières pointant dans la brume et l'obscurité, ils s'étaient écriés : « Voilà un Whistler ! » Les vues de la Tamise ont du suggérer des exclamations semblables, avant le changement survenu dans les lieux.

Cependant, chose singulière ! elles frappèrent d'abord le public anglais par un côté d'inattendu et de nouveauté. Les artistes avaient négligé d'abaisser les yeux sur cet aspect familier des choses. Le Londres bâti et affairé avait été méconnu, comme vulgaire et prosaïque. Quand on voulait peindre ou dessiner la Tamise on remontait vers Richmond, vers Henley où l'on découvrait ces campagnes, auxquelles on attribuait seules les mérites de la dignité et du pittoresque. Mais comme ce sont les artistes qui tirent d'eux la beauté et le charme que laissent voir leurs œuvres, dès que Whistler eut reproduit ces aspects de la Tamise à Londres, qui avaient paru si ternes et si vulgaires, on s'aperçut combien ils offraient d'attrait et, après lui, de nombreux imitateurs donnèrent, par la pointe et le pinceau, le Londres fluvial négligé jusqu'alors.

Whistler ne s'était pas borné à représenter la Tamise et ses bords à l'eau-forte, il les avait encore reproduits dans des tableaux, tels que *le Vieux pont de Battersea, la Tamise gelée, Chelsea sous la glace.* Dans les étés de 1865 et de

1866, il joignait Courbet à Trouville, qui y peignait des plages avec de vastes ciels et, sous son influence, il en peignait aussi; sur l'une d'elles il a même placé l'image de Courbet. Il exécutait enfin de véritables marines, en particulier, à Valparaiso, dans l'Amérique du Sud, où un voyage par raison de santé l'avait conduit.

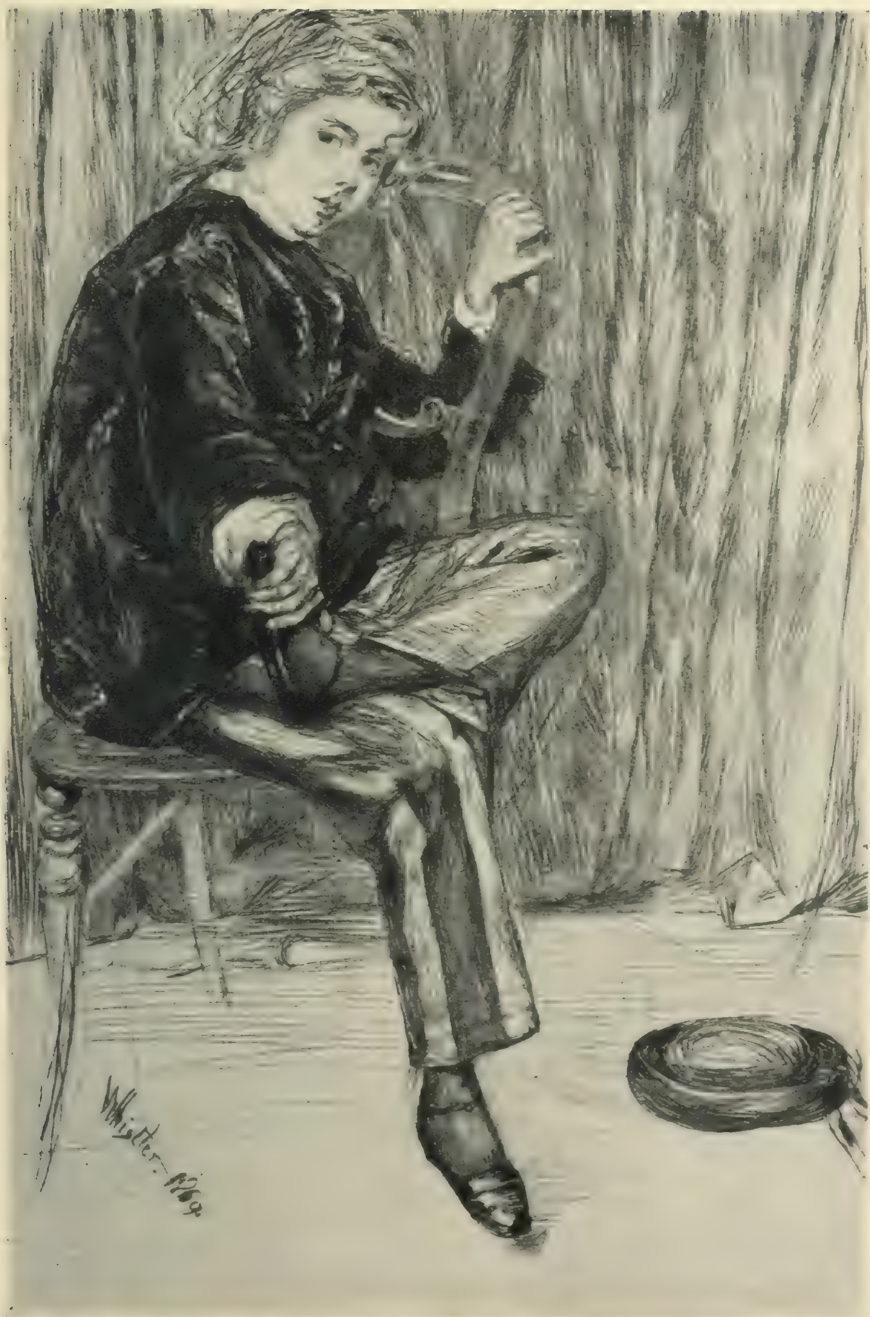
Pendant les années qui suivent sa venue à Londres, il produit donc de nombreuses œuvres, de plus en plus originales et variées. Il tient divers chemins qui conduisent comme à des terres inexplorées. Mais la grande originalité et la véritable invention en peinture, ne se font point accepter tout d'abord; elles demandent généralement, pour être admises, un long temps et une lutte prolongée. Whistler, à mesure donc qu'il se développait, loin d'obtenir la faveur publique, voyait au contraire lui manquer la bienveillance et l'encouragement qu'il avait pu d'abord, en partie, rencontrer. Si ses premiers tableaux envoyés à la Royal Academy avaient été reçus sans difficulté, si son tableau *Au Piano*, exposé en 1860, avait été tout de suite acheté par un des membres de l'Académie le plus en vue, John Phillip, le portrait de sa mère, présenté en 1872, avait été d'abord refusé par le comité de réception. Ce n'est qu'ensuite qu'un vieil académicien, Sir William Boxall, en menaçant de quitter le comité et de provoquer un scandale, avait pu faire reprendre et exposer le tableau. A cette épreuve et au ton de la critique, Whistler sentait que le terrain lui manquait à la Royal Academy, qui jouissait alors à Londres d'un véritable monopole, pour l'exposition des tableaux, semblable à celui que le Salon possédait à Paris.

La Royal Academy, la critique, le public, à mesure que

ses productions, en se succédant, permettaient de mieux voir ses particularités et ses tendances, lui devenaient donc hostiles et prenaient envers lui une attitude décidément malveillante. Il y avait, chez lui, un homme de combat. Loin de faiblir devant l'hostilité survenue, il allait au contraire, se raidir. Il avait ce caractère du lutteur qui, à mesure que les obstacles grandissent, hausse sa volonté à leur niveau et, non content de la résistance, porte l'offensive dans le camp adverse. Il ne se pliera donc à aucune concession et il entre dans une véritable guerre, qui durera près de vingt ans, contre les artistes ses adversaires, contre la critique, contre la presse, contre le public.

Une mesure que lui suggérait sa détermination de suivre plus que jamais sa voie propre, était de se présenter tout entier au public. Aussi faisait-il, en juin 1874, 48 Pall-Mall, une exposition d'ensemble de son œuvre. Si les tableaux montrés en succession, au cours des dix dernières années, avaient eu pour conséquence d'exciter une désapprobation grandissante, il était évident que, groupés maintenant, leur originalité devait ressortir d'autant plus vivement et alors causer une hostilité accrue en conséquence. Ce résultat ne pouvait manquer de survenir de lui-même à son exposition d'ensemble, quoi qu'il eût pu essayer d'ailleurs pour l'atténuer. Mais loin de rien faire qui eût pu diminuer l'effet défavorable à prévoir, il allait au contraire, par la nomenclature spéciale introduite dans le catalogue, fournir au public une nouvelle cause d'irritation.

Il avait pris l'habitude, depuis un certain temps, d'appliquer en sous-titre à ses œuvres des désignations empruntées à la langue musicale. Cette pratique avait même été une des raisons de ses difficultés à se faire recevoir à la



6. — ARTHUR HADEN.

Royal Academy, où ses demandes d'insérer dans le catalogue une nomenclature sans précédent rencontraient la plus vive résistance et elle avait été aussi une des raisons de l'éloignement grandissant que le public lui témoignait. Or, maintenant que dans une exposition particulière où il était maître, il pouvait se donner libre cours, il venait généraliser ce qu'on eût pu tenir jusqu'alors pour un fait d'exception. Presque toutes ses œuvres peintes portaient, comme titre ou sous-titre, une désignation appelée à marquer la combinaison de coloris recherchée, et ces désignations étaient prises à la langue musicale, dont il venait étendre systématiquement l'emploi au domaine de la peinture. On trouvait dans le catalogue des œuvres dénommées : « Harmonie en gris et couleur pêche, Symphonie en bleu et rose. Variations en bleu et vert. »

L'idée de combinaisons de couleur, la recherche des tons, l'importance attachée au coloris, sont des notions qui se sont maintenant suffisamment répandues pour se faire accepter partout, mais qui étaient absolument absentes de l'esprit en Angleterre, au moment où Whistler s'y produisait. Les peintres avaient alors de tout autres visées que des recherches de palette. Et aussi Whistler, venant surtout donner, comme fondement à son art, des combinaisons de pure peinture et d'une beauté de matière, était tellement hors des voies battues, qu'il demeurait par là-même incompris et suscitait une désapprobation générale.

Quand, par surcroît, on le vit adopter systématiquement une langue qui n'avait encore appartenu qu'à la musique, l'hostilité prit tout à fait le caractère d'un soulèvement. Les mieux disposés donnèrent pour cause à sa conduite l'excentricté naturelle qu'on lui attribuait, mais

les autres l'accusèrent ouvertement de charlatanisme et d'imposture. Il n'y a sortes d'attaques, d'insultes, de mépris que, pendant des années, cette nomenclature empruntée à la musique ne lui ait attirées de la critique et du public.

ARRANGEMENTS, HARMONIES SYMPHONIES ET NOCTURNES

Le choix fait par Whistler de la langue musicale pour désigner les aspects de sa peinture, quelque original et imprévu qu'il pût être, était légitime, comme correspondant vraiment à une réalité. Lorsque *la Fille blanche* avait été montrée au Salon des refusés en 1863, on avait pu être frappé par la combinaison de couleurs apparue. La figure en pied, se détachait sur un rideau blanc. Il y avait là un arrangement particulier de coloris, blanc sur blanc, qui indiquait un vrai peintre, un homme porté à considérer les objets d'une façon propre. La combinaison originale de coloris, réalisée une première fois, va se répéter dans des gammes diverses. Elle n'était point née d'un caprice, elle venait d'une manière naturelle et profonde de voir les choses et par conséquent, devait persister. Mais à mesure que l'œuvre s'accroît, que le peintre produit de nouveaux tableaux variés dans leurs combinaisons de coloris, il sent le besoin de qualifier ce que, d'abord, il avait laissé sans dénomination à part. La langue musicale s'of-

frait et il la prenait. Elle lui fournissait, en effet, des expressions appropriées à ce qu'il voulait mettre en saillie. Les mots harmonie, symphonie, usités en musique, servaient à désigner la beauté, le charme et la valeur des sons et ce qu'il introduisait dans sa peinture était une beauté et un charme des couleurs, valant par eux-mêmes et distincts du sujet, cause première du tableau.

Ses œuvres comportaient donc bien réellement deux titres. Dans un portrait, par exemple, il y avait tout naturellement à désigner le modèle peint et alors le tableau s'appelait : *Portrait de Carlyle, Portrait de Miss Alexander,* mais comme Carlyle et Miss Alexander avaient été peints à l'aide d'une combinaison de coloris, qui valait par elle-même et en elle-même était faite pour séduire, il ajoutait au nom du modèle un titre désignant la combinaison réalisée et disait : *Portrait de Carlyle, arrangement en gris et noir, Portrait de Miss Alexander, harmonie en gris et vert.* Dans un tableau de Whistler, outre le sujet proprement dit, il y a donc un arrangement ou combinaison de coloris qu'on peut appeler décoratif, en prenant le mot dans son sens élevé et à la manière dont les artistes de l'Extrême-Orient l'ont compris. En effet, il s'était inspiré de la gamme décorative du Japon et de la Chine, une sorte d'affinité naturelle l'y avait porté.

Mais puisque Whistler réalisait, en dehors du sujet, des combinaisons de coloris de l'ordre décoratif, il devait être amené à donner la première place à la combinaison dans la dénomination de certains tableaux. Par exemple, lorsque plusieurs répétaient, avec des motifs divers, la même combinaison, il les a désignés par un même titre, tiré de celle-ci, en les distinguant simplement les uns des autres par

des numéros et disant : *Symphonie en blanc n° 1, no 2, n° 3.*

Il devait faire le dernier pas dans la voie décorative.

Non content d'appliquer ses combinaisons de coloris à des sujets déterminés, à des tableaux à personnages, il voudrait les employer isolées et arriver ainsi à la décoration pure. C'est ce qu'il a en effet réalisé et ses œuvres de cette sorte n'ont pas été celles auxquelles il attachait le moins d'importance. Dans les maisons qu'il habitait, il s'empressait de peindre les lambris et les murs, selon une gamme de tons, qui pût satisfaire ses yeux. Et lorsqu'il a fait des expositions particulières, l'arrangement décoratif des locaux formait partie de ses préoccupations.

Sa décoration murale la plus importante a été conçue et poursuivie en 1873, dans la salle à manger d'une maison de Prince's gate, à Londres, appartenant à M. Leyland, un riche armateur. Comme il s'agissait ici de décoration pure, la combinaison du coloris devait naturellement prendre le pas dans la dénomination de l'œuvre, qui s'est appelée :

HARMONIE EN BLEU ET OR

Et en sous-titre, LA CHAMBRE DU PAON, avec cette explication : « Le paon sert de moyen pour effectuer l'arrangement de couleurs recherché. » La décoration, qui couvre le plafond et les murs de l'appartement, se compose de deux motifs, l'un emprunté aux plumes de la queue du paon, l'autre à celles de la gorge, plus fines et différemment irisées. Les deux motifs se combinent pour donner de la variété au dessin. En même temps, pour mettre de la diversité dans le coloris, les motifs sont tantôt peints en or sur fond bleu, tantôt en bleu sur fond or. A l'extré-

mité de la salle, deux grands paons, en or sur fond bleu, se défient et s'excitent au combat. Cette décoration forme un ensemble d'une élégance et d'une volupté singulières (1).

Pendant qu'il peignait la *Chambre du Paon,* Whistler avait noué des rapports intimes avec M. Leyland, qui la lui avait laissé entreprendre, et sa famille. Il fut amené ainsi à les représenter de diverses manières. Il peignit M. Leyland en pied, arrangement en gris et noir, et Mme Leyland en rose pâle, avec des fleurs d'un rose foncé, çà et là. Il donnait les portraits des trois filles Fanny, Florence et Elinor dans des eaux-fortes. Il avait aussi entrepris leurs portraits à l'huile, qui sont restés à l'état d'études et enfin fait des croquis à la plume et à l'eau-forte de plusieurs membres de la famille.

En somme, Whistler mettait comme fondement à l'art de la peinture des combinaisons et des arrangements de coloris. La beauté de la matière, la valeur de la substance peinte, le charme à retirer de l'association des couleurs étaient des qualités essentielles à obtenir, pour qu'une œuvre peinte fût réellement artistique. Mais, le fait d'entretenir de telles idées et de les appliquer, le plaçait dans une position isolée et jugée inférieure. Son esthétique, basée sur des recherches et des qualités que l'on prétendait d'ordre purement matériel, paraissait futile et méprisable. On l'accusait de ne pouvoir parler à l'esprit, de négliger le domaine intellectuel où, selon les hommes alors écoutés, la peinture devait s'élever et se tenir. C'est que les peintres avaient, à cette époque en Angleterre, des visées

---

(1) Cette décoration enlevée de l'appartement où elle avait d'abord été peinte, se trouve maintenant chez M. Freer, à Detroit (États-Unis).

qu'on pourrait appeler littéraires. Leurs tableaux devaient surtout se recommander par des sujets se rattachant à la mythologie, à la légende ou à l'histoire. Ils devaient présenter des personnages se livrant à des actions bien déterminées. Ils étaient appelés à retenir l'attention, par une exécution précise et portée à un haut point de ce que l'on appelait le fini. Aussi, Whistler, avec ses idées contraires, en disait-il : « Ils peuvent être finis, mais ils ne sont certainement pas commencés. »

On comprendra le dédain témoigné à l'art de Whistler, quand on saura quel était alors l'esprit des groupements artistiques, tant de celui qui, avec la Royal Academy, représentait la tradition, que de celui des dissidents, qui avait pu se former à côté.

La Royal Academy de peinture possède en Angleterre un grand prestige. Elle remonte au XVIIIe siècle, elle a donc un passé déjà long. Elle se trouve être le seul corps formé d'un nombre de membres limité, qui jouisse d'une position officielle, légalement reconnue. Elle occupe ainsi, dans le monde des arts, un rang analogue à celui que tient notre Académie française dans le monde des lettres. Elle organise annuellement, au mois de mai, une exposition, où le beau monde vient regarder des tableaux et en même temps se montrer dans tout son luxe. Elle traite, à l'ouverture de ses expositions, en un banquet, les princes de la famille royale, les membres de l'aristocratie, les représentants de l'armée et de la marine. Son président y prononce des discours, où l'art et les artistes sont représentés sous le jour, qui peut le mieux plaire aux auditeurs et au dehors à la nation entière. Il est évident qu'un tel corps ne saurait être dans des dispositions à

encourager les audacieux et à entretenir la grande originalité. Aussi peut-on dire que les artistes, qui, jeunes et débutants, ont eu une manière d'être tranchée, lorsque avec l'âge et le succès ils y entrent, arrondissent leurs angles et perdent en partie leur saveur. Whistler d'abord accepté à la Royal Academy à mesure qu'allant comme au rebours des autres, il accentuait sa manière propre, jugée excentrique, devait donc tellement heurter la sagesse et la prudence des maîtres du lieu, qu'ils ne voudraient plus le laisser se produire à leurs expositions, au milieu d'eux.

A côté de la Royal Academy il existait alors en Angleterre des artistes dissidents, doués d'originalité dans leur genre, qui avaient développé un art, ayant fait des prosélytes. Mais Whistler, quoique dissident lui-même, avec ses combinaisons de coloris et ses recherches de pure peinture, se trouvait en réalité, plus éloigné de ceux-là que de tous les autres, car ils avaient plus que tous les autres adopté une esthétique appuyée sur la littérature. Chose singulière ! si on veut comparer les dissidents apparus en France et en Angleterre, on verra qu'ils s'étaient développés dans les deux pays, d'une manière absolument opposée. Alors qu'en France avec Corot, Courbet, Manet et les Impressionnistes, on avait vu la peinture abandonner de plus en plus tout appui étranger, pour vivre sur elle-même, en recherchant surtout les qualités de palette et la valeur du coloris, en Angleterre la peinture avec Dante Gabriel Rossetti et Burne Jones avait méprisé les recherches d'ordre purement pictural pour se rattacher, peut-être plus qu'on ne l'avait encore jamais fait, à la littérature, et s'appliquer à rendre des sentiments abstraits.

Rossetti, né en Angleterre d'une mère anglaise et d'un



7. — SYMPHONIE EN BLANC N° 3.

père italien, et latin de dispositions sous une enveloppe anglaise, avait été l'esprit directeur du groupe d'artistes, développé vers 1848, connu sous le nom de Préraphaélite. Doué d'originalité et d'invention, il était à la fois poète et peintre, mais comme on ne saurait être également supérieur dans deux genres, c'est le poète qui chez lui, l'emportait. Le poète connaissait les conditions de vie et de beauté de la poésie et savait les appliquer à ses vers, mais le peintre n'était point aussi éclairé. Il ignorait les voies qui eussent pu le mettre au niveau du poète. Rossetti prétendait donc obtenir, par la peinture, des images et des effets semblables au fond à ceux qu'il tirait de la poésie. Ses personnages étaient tenus dans l'extase ou montrés avec des expressions mystiques. Sa peinture quoique puissante, manquait des grandes qualités de palette, elle était sèche, sans véritable transparence ou velouté, le dessin restait laborieux.

Whistler, lorsqu'il était venu résider en Angleterre, y avait trouvé Rossetti, son aîné de six ans, en pleine production et déjà célèbre. Il était allé le voir et en avait été fort bien accueilli. Rossetti appréciant le mérite du nouvel arrivé avait cherché à le faire connaître. Il avait pris chez lui de ses tableaux pour les montrer à ses amis. Ils habitaient proches l'un de l'autre, à Cheyne Walk, Chelsea. Il s'établit ainsi entre eux de ces rapports intimes, tels qu'il en surgit entre gens jeunes, se sentant une communauté de puissance créatrice et de valeur. Cependant leurs propensions étaient de nature tellement différentes, qu'à mesure qu'elles se développaient, elles devaient leur faire suivre des voies opposées et les conduire comme à des antipodes. Dans ces conditions, les relations nouées

dans la jeunesse ne sauraient se poursuivre et à la fin Rossetti et Whistler se tinrent séparés.

Au moment où nous sommes, Rossetti approchait du terme de sa carrière, retiré du champ de bataille, et c'est Burne Jones qui, d'une certaine manière, le continuait, pour avoir subi son influence et adopté son esthétique. Burne Jones s'appuyait surtout sur la légende et la poésie. Ses personnages composaient des scènes, qui devaient retenir le spectateur, par ce qu'elles lui disaient ou lui faisaient imaginer, mais qui alors avaient souvent besoin d'explications et comme de gloses littéraires. Burne Jones manquait de la puissance de Rossetti; sa peinture était sans éclat et comme maladive, mais elle laissait voir de l'imagination et de la distinction; elle pouvait plaire à ceux qui demandent, devant un tableau, à exercer leur esprit, en se rapportant à l'histoire, ou à donner cours au rêve, en se plongeant dans la légende.

Les Préraphaélites, Rossetti et Burne Jones, en se succédant, avaient recruté des adhérents et groupé un petit monde de lettrés, d'artistes, de *dilettanti*, de femmes sentimentales, qui avaient pris une manière d'être particulière. C'est ce qu'on a appelé les *esthètes*. Ils se sont produits, pendant quelques années, à la surface du monde anglais et s'y sont fait fort remarquer, pour disparaître ensuite rapidement, comme disparaissent les choses artificielles. A l'époque où nous sommes — 1875-1880 — ils étaient dans toute leur gloire. Leur sentimentalisme, leur affectation de nonchalance et de raffinement artistique, leur manière de s'habiller, chez les femmes rappelant les longues robes de Botticelli, les désignaient à l'attention et les tenaient à part.

Or, il se produisait à Londres un événement des plus heureux pour les dissidents de la peinture, l'ouverture de la Grosvenor Gallery. Jusqu'à ce jour, la Royal Academy, avec son exposition annuelle, avait joui d'un véritable monopole pour montrer des tableaux, et les artistes qu'elle repoussait ou qui s'éloignaient d'elle étaient réduits à se produire à l'écart, dans des locaux mal agencés. Lorsque Sir Coutts Lindsay, un riche banquier, qui patronnait les arts et lui-même s'adonnait à la peinture, faisait édifier dans Bond street un monument, la Grosvenor Gallery, il le destinait à des expositions annuelles de peinture, et la première s'ouvrait en mai 1877. Sir Coutts Lindsay n'entendait point exclure de chez lui les peintres de la Royal Academy; au contraire, il s'efforcerait d'avoir de leurs œuvres ; cependant, comme il lui fallait, pour donner une raison d'être à son entreprise, présenter aux visiteurs quelque chose de particulier, il allait faire une place considérable aux dissidents, ayant abandonné les expositions de la Royal Academy ou s'en étant tenus à l'écart. Or, ces dissidents, dans les genres les plus opposés, étaient Whistler et Burne Jones.

Les expositions de la Grosvenor Gallery composées dans un esprit éclectique attireraient certainement à la fois les raffinés et le grand public. Whistler, en 1874, avait fait une exposition dans Pall-Mall, où il n'avait pu s'adresser qu'à un nombre restreint de visiteurs. Voilà, maintenant, qu'en 1877, à la Grosvenor Gallery, il pourrait se produire devant tout Londres. Il n'était pas homme à laisser échapper un tel avantage et, comme il y avait chez lui un combattant décidé à ne jamais rien concéder au goût commun, il allait faire un tel choix de ses œuvres, qu'il se montre-

rait une bonne fois sous son aspect le plus osé. A l'ouverture de la Grosvenor Gallery il apparaissait donc avec sept tableaux : le portrait de Carlyle, désigné comme arrangement en brun; le portrait de l'acteur Irving, dans le rôle de Philippe II, désigné comme arrangement en noir nº 3, une harmonie en ambre et noir, et enfin quatre nocturnes, deux en bleu et argent, un en bleu et or et un en noir et or. Les nocturnes se sont trouvés encore plus heurter, à leur apparition, les conventions alors observées en peinture, que les harmonies et les symphonies. Ils ont représenté l'extrême point d'originalité où Whistler se porterait, mais aussi ils devaient exciter une hostilité correspondante et être la cause des pires attaques et insultes qu'il aurait à subir.

Les nocturnes, comme le nom l'indique, sont des effets de nuit. Les particularités de scène et de paysage n'y existent plus que comme des accessoires. C'est la transparence de l'atmosphère et des eaux éclairées par les pâles rayons de la lune, ce sont les ombres mystérieuses, grandes silhouettes des nuits sombres, qui sont devenues l'objectif. Prenons un nocturne parmi les plus clairs, en bleu et argent, plaçons-nous à dix pas et regardons-le attentivement. La vue que le peintre a voulu fixer sur la toile est celle du clair de lune par une belle nuit. Il a choisi, comme sujet, une rivière avec ses bords, parce qu'après tout il lui faut bien un motif pour porter la couleur, mais le motif n'existe pas pour lui-même, aussi les bords de la rivière se distinguent-ils à peine, enveloppés dans l'effet de nuit qui est le tableau. Et ce qui est appelé à communiquer la sensation recherchée, ce ne sont ni des lignes, ni des contours, mais le coloris bleu argenté, couvrant, avec

des inflexions de clair et d'ombre, toute la toile. En somme dans ce nocturne, il n'y a que deux choses sans formes arrêtées, cependant très saisissables : de l'air et une gamme de tons transparents.

Les nocturnes se présentaient si naturellement à Whistler, qu'après en avoir peint un grand nombre à l'huile, il en a aussi produit par les procédés de l'eau-forte et de la lithographie. Il a parcouru avec eux toute la série des effets de nuit et des temps assombris par les brouillards de Londres. Il est allé des clairs de lune, laissant encore la toile dans une réelle lumière, aux nuits noires, plongeant tous les objets dans les ténèbres. Il est arrivé là à une limite qu'on ne saurait dépasser. Il a atteint cette extrême région où la peinture devenue vague, en faisant un pas de plus, tomberait dans l'indéterminisme absolu et ne pourrait plus rien dire aux yeux.

Les nocturnes sont d'une grande sincérité, s'ils donnent l'impression du mystère et laissent voir des silhouettes qui semblent des fantômes, c'est qu'en effet, chez l'artiste, la contemplation de la nuit évoquait des images fantastiques. L'ombre s'animait pour Whistler, elle l'appelait. Quand ceux qui aiment la vive lumière avaient fini leur œuvre et, après le coucher du soleil qu'ils avaient admiré, étaient rentrés chez eux, alors il sortait, lui, de sa maison. Il a exprimé ses préférences pour le paysage nocturne ou crépusculaire, lorsque dans son *Ten o'clock* il a dit : « Le soleil est éclatant, le vent souffle de l'est, le ciel est sans nuages, au dehors tout est de feu, et le peintre se détourne et ferme les yeux. Mais quand la vapeur du soir enveloppe les bords de la rivière de poésie, comme d'un voile, et les pauvres constructions se perdent

dans le ciel sombre, et les hautes cheminées deviennent des campaniles, et les magasins sont des palais dans la nuit, et toute la ville est suspendue dans les cieux, et le monde des fées est devant nous... alors la nature chante son chant exquis à l'artiste. »

Mais, en 1877, ses idées sur la poésie de la nuit restaient inconnues et, connues, eussent été méprisées. Les nocturnes, en qualité de choses sans précédent, semblaient conçus et exécutés hors de la saine raison. On peut s'imaginer l'ahurissement de ces visiteurs, habitués à se tenir contre une cimaise pour examiner, les yeux sur la toile, des scènes poussées à un haut point de fini, arrivant tout à coup devant les nocturnes. A la distance où on avait regardé les autres tableaux, ils ne présentaient qu'une tache de couleur uniforme, ne laissant rien découvrir de distinct. Avec eux, la peinture était portée à son dernier degré d'abstraction. Elle était séparée de tout motif précisé et de tout souvenir littéraire. Or, pour le public qui se pressait en 1877 à la Grosvenor Gallery, c'étaient là des choses incompréhensibles et monstrueuses.

L'exposition de la Grosvenor Gallery attirait donc la foule et au milieu d'elle, on avait vu apparaître en force les partisans des Préraphaélites, les esthètes. Ils avaient fait de la galerie leur lieu d'élection. Ils y venaient comme dans une manière de temple, où ils pussent donner cours à leur admiration. En effet, l'artiste sur lequel se concentrait alors leur culte, le maître qui formait des élèves et tenait dans la bonne voie les disciples, Burne Jones s'y produisait sous sa forme la plus accentuée. Il envoyait une série d'œuvres, dessinées et peintes : *la Tromperie de Merlin, les Jours de la Création, le Miroir de Vénus, un*



8. — Dessin pour le portrait de ROSA CORDER.

Chevalier et une Sibylle; des figures allégoriques : *la Foi, l'Espérance, la Tempérance.* Ces ouvrages appuyés sur la légende et la mythologie, portés comme exécution au plus haut degré de fini, reproduisant des formes et des contours empruntés au xve siècle italien, présentaient un contraste absolu avec ceux que Whistler montrait à côté.

Le public dans son ensemble, quoi qu'il pensât de l'art de Burne Jones, condamnait celui de Whistler, mais le monde spécial qui admirait avant tout Burne Jones le condamnait d'une manière plus particulière, car l'opposition entre les deux artistes était tellement grande, que le dénigrement de l'un faisait comme partie de la manière d'admirer l'autre. L'homme qui écrivait sur les arts, alors le plus célèbre de l'Angleterre, Ruskin, allait en fournir la preuve. Je dis de Ruskin l'homme qui écrivait sur les arts, pour ne point lui appliquer la désignation de critique. Si le propre de l'esprit critique est de posséder cette souplesse et cette impartialité, qui mènent à comprendre les formes les plus diverses, en les envisageant chacune dans sa valeur relative, jamais homme n'a moins mérité que lui le nom de critique. Ses jugements sont extrêmes, allant de la louange hyperbolique au dénigrement injurieux; dans la peinture, le mérite intrinsèque des œuvres lui échappe le plus souvent, ses préférences et ses antipathies sont dictées par des raisons accessoires, prises hors du sujet. Mais c'était un grand écrivain, un maître de la langue, et ses livres, remarquables au point de vue littéraire, lui avaient valu une énorme réputation et donné, dans les questions d'art, une influence sans rivale sur le public anglais. Il avait pris part aux luttes des Préraphaélites, à leur éclosion, il avait été particulièrement l'ami et l'ad-

mirateur de Rossetti, qu'il avait défendu de toutes les manières. Il voyait toujours dans les Préraphaélites de grands peintres et ses préférences de littérateur lui masquant leur manquement sur le vrai terrain de la peinture, son admiration s'était étendue de Rossetti à Burne Jones.

Il faisait paraître périodiquement, sous le titre de *Fors Clavigera*, des lettres aux ouvriers de la Grande-Bretagne. Dans sa soixante-neuvième lettre, du 2 juillet 1877, il parlait de l'exposition de la Grosvener Gallery. Voici le jugement qu'en premier il émettait sur Burne Jones : « Son travail est simplement le seul travail d'art à pré« sent produit en Angleterre, qui sera reçu dans l'avenir « comme classique dans son genre — le meilleur qui a « été ou pourrait être. — Les produits d'une imagination « la plus élevée chez Burne Jones, sous les conditions de « science et de beauté sociales qui nécessairement les « aident, les limitent et les colorent, sont au XIXe siècle « uniques en art, sans rivaux dans leur genre ; et je sais « que ces choses seront immortelles, comme les meilleures « que le milieu du XIXe siècle, en Angleterre, puisse pro« duire. »

A cette extraordinaire apothéose succédait une condamnation tout aussi extraordinaire de Whistler : « Dans l'in« térêt de M. Whistler, non moins que pour la protection « de l'acheteur, Sir Coutts Lindsay n'aurait pas dû admettre « dans la galerie des ouvrages où la suffisance mal édu« quée de l'artiste approche de si près l'imposture volon« taire. J'ai eu beaucoup de preuves jusqu'à ce jour de « l'impudence des *cockneys*, mais je ne m'attendais pas « à entendre un faquin (*coxcomb*), demander deux cents

« guinées pour jeter un pot de peinture à la face du public. » Ce pot de peinture jeté à la face du public, se rapportait au nocturne en noir et or exposé par Whistler. La coutume, dans les expositions anglaises, est de tenir un registre où sont marqués les prix des tableaux à vendre, et le nocturne en noir et or y était porté pour deux cents guinées. Ce nocturne, parmi les autres, prêtait aux attaques et constituait évidemment un point vulnérable. Il représentait au milieu d'une nuit tout à fait noire, les éclats d'un feu d'artifice dans le jardin de Cremorne. Or, vouloir peindre la nuit noire est une entreprise hasardeuse, et il n'est pas étonnant qu'alors que les spectateurs se déclaraient encore à même de voir quelque chose dans les nocturnes en bleu et argent, des vues de la Tamise par le clair de lune, ils se reconnussent incapables de rien découvrir dans le nocturne en noir et or. Ruskin avait donc bien attaqué Whistler par le point faible. Mais les autres tableaux étaient là, et qu'il ait cru pouvoir appliquer l'épithète de *coxcomb* à un artiste ayant peint, entre autres, une œuvre comme le portrait de Carlyle, suffit à montrer ce que valaient ses jugements et ses condamnations.

Lorsque la première exposition de la Grosvenor Gallery se ferma, Whistler en avait donc obtenu de se faire connaître du grand public, sous sa forme la plus caractéristique. Le bruit fait autour de ses œuvres avait été considérable, la presse tout entière s'en était occupée, mais le résultat était après tout désastreux. Le public emportait de ses nocturnes l'idée d'une excentricité voulue, d'une mystification; les critiques n'avaient été qu'un dénigrement et sur le tout dominait le jugement insultant de Ruskin.

Whistler n'était point homme à se laisser décourager. Lorsque la seconde exposition de la Grosvenor Gallery s'ouvrit en 1878, on pouvait l'y voir sans changement. Il montrait de nouveau sept tableaux, dans le nombre deux figures de femmes dénommées Arrangements en bleu et vert et en blanc et noir et trois nocturnes des vues de la Tamise, l'un en bleu et argent, les deux autres en bleu et or et en gris et or. Ces œuvres, analogues à celles de l'année précédente, ne pouvaient que confirmer le public et les critiques dans leur condamnation, aussi demeurait-il après sa seconde exposition dans la situation défavorable où la première l'avait placé.

Cependant, il se sentait atteint par les attaques dirigées contre lui, autrement que dans son amour-propre d'artiste, il souffrait dans ses intérêts, il devait reconnaître qu'il ne pouvait plus vendre de tableaux. Les acheteurs riches, sur lesquels il avait auparavant compté, s'écartaient maintenant de lui. Il pouvait attribuer ce dommage subi au fait que ses œuvres n'avaient pas seulement été censurées au point de vue artistique, mais encore avaient été spécialement attaquées, comme ne valant pas le prix auquel elles étaient portées. C'est Ruskin qui s'était livré à une dénonciation de cet ordre. En effet, dans sa violence, il ne s'était pas circonscrit au jugement artistique, dépassant les limites entre lesquelles critiques et artistes ont naturellement le droit de combattre, il avait insulté l'homme même traité de *cockney* et de *coxcomb* et, entré sur le terrain commercial, qui n'a rien à voir avec le mérite artistique, il avait violemment déclaré que les œuvres produites ne valaient pas le prix demandé. Ruskin, par sa conduite, avait dégagé Whistler de la retenue qu'un artiste

eût pu être porté à observer envers un écrivain, violent dans ses attaques, mais demeuré sur son terrain. Il s'était placé vis-à-vis de Whistler dans la position du premier homme venu, ayant insulté un autre homme et cherché à lui faire subir un dommage pécuniaire, qu'en effet il subissait.

Or, d'après la loi anglaise, est qualifié de « libel » le fait d'attaquer quelqu'un publiquement par écrit, sans preuves ou raisons suffisantes, de manière à lui porter préjudice. Et le « libel » rend amenable devant les tribunaux et rend passible, envers la partie lésée, de dommages et intérêts qui, sur l'appréciation du jury, peuvent devenir fort élevés. Whistler jugea que tous les caractères du « libel » étaient réunis dans l'article de *Fors Clavigera* et la question se posa pour lui d'entamer des poursuites. Il hésita un certain temps, mais enfin le désir d'obtenir réparation, joint à son esprit de combativité, l'emporta et Ruskin fut actionné pour « libel ».

Le procès tint les audiences des 25 et 26 novembre 1878 à la cour de l'Échiquier, à Londres, devant le juge Huddleston et un jury spécial. Il s'agissait de décider si l'attaque de Ruskin était justifiée ou non. Par conséquent, il fallait savoir si le nocturne en noir et or n'était, comme le prétendait Ruskin, qu'un pot de peinture jeté à la face du public ou si, au contraire, comme le disait Whistler, c'était une œuvre d'art, d'un mérite suffisant pour permettre la demande de deux cents guinées. Or, cette question devait être tranchée par les jurés et on voit ainsi qu'elle se présentait en quelque sorte avec un caractère désespéré. Douze bourgeois ou boutiquiers, sans notions artistiques, réunis à l'improviste étaient appelés à devenir

juges d'une question où le Londres relativement connaisseur avait, à la Grosvenor Gallery, prouvé son incompétence.

Whistler déposa au début de la première audience L'avocat de la partie adverse qui, selon la pratique anglaise, l'interrogeait, ayant voulu faire rire à ses dépens, il le rabroua et, par ses ripostes, mit les rieurs de son côté. Comme l'avocat lui demandait s'il ne trouvait pas que le prix de deux cents guinées fût trop élevé, pour le nocturne en noir et or qu'il convenait avoir peint en deux jours, il répondit que ce n'était pas le travail des deux journées qu'il prétendait faire payer, mais la science appliquée à l'exécution de l'œuvre, acquise par le labeur de toute sa vie.

Puis vint, comme part importante du procès, la déposition des témoins qu'en manière d'experts chacune des parties produisait et qui devaient éclairer les jurés sur le vrai caractère du nocturne. Les principaux témoins de Whistler furent William Rossetti, le frère du peintre et Albert Moore. William Rossetti, parlant d'abord d'un des nocturnes en bleu et argent exposés à la Grosvenor Gallery, déclara qu'il y découvrait la très artistique représentation d'un pâle clair de lune. Le nocturne en noir et or attaqué n'était point, il est vrai, aussi beau mais c'était cependant une œuvre d'art et deux cents guinées étaient un prix justifié. Albert Moore, peintre délicat, ressentait pour Whistler une grande admiration. Sa déposition fut donc une louange complète. Les nocturnes avaient, à ses yeux, une tendance élevée, le prix de deux cents guinées, pour le nocturne en noir et or, n'était point exagéré.

Ruskin, malade, ne comparaissait pas, et de son côté



9. — PORTRAIT DE MA MÈRE.

vinrent déposer, comme témoins, Tom Taylor, le critique d'art du *Times* et Frith, un peintre membre de la Royal Academy. Tom Taylor, en parfait journaliste, se tenait à ces lieux communs qui pussent satisfaire le public : le nocturne en noir et or n'était donc point, selon lui, une réelle œuvre d'art, tous les ouvrages de M. Whistler demeuraient à l'état d'esquisses, non finis. Frith peignait des tableaux tels que *la Journée du Derby*, où étaient montrés de nombreux personnages rendus minutieusement. Comme artiste, il se tenait au pôle opposé de celui où se trouvait Whistler. Il était donc tout naturel qu'il vînt dire que le nocturne en noir et or ne lui paraissait pas être une véritable œuvre d'art. Il ne valait pas deux cents guinées.

Cependant le témoin sensationnel que produisait Ruskin était Burne Jones; après la louange qu'il avait faite de lui, il était d'ailleurs naturel qu'il lui demandât son appui. Burne Jones, sans être le grand peintre que prétendaient ses amis, était un artiste d'aspirations élevées et un homme d'une parfaite honorabilité. Le souci de la vérité l'amena à reconnaître plus de mérite à Whistler qu'on n'eût été porté à l'attendre d'un homme nourrissant les idées qu'on lui connaissait. Au sujet des nocturnes en bleu et argeut, des clairs de lune, il disait d'abord : « Le nocturne en bleu et argent représentant la Tamise, à Battersea, est une œuvre d'art, mais très incomplète. C'est une simple esquisse. M. Whistler avait éludé les difficultés de la peinture en ne poussant pas ses tableaux assez loin. Il possédait un sentiment sans rival de la couleur. Le nocturne était donc plein de maîtrise au point de vue de la couleur, mais il manquait de forme, chose aussi essentielle que la couleur. Le second nocturne en bleu et or, le pont de Battersea,

même meilleur que le précédent comme couleur, était encore plus dépourvu de forme. Le nocturne en noir et or n'égalait pas les précédents, ce n'était pas une réelle œuvre d'art. Ce n'était qu'un des nombreux exemples de l'insuccès à peindre la nuit. Il ne valait pas deux cents guinées (1). »

L'Attorney général qui défendait Ruskin, au cours de sa plaidoirie, résumait ainsi son opinion sur l'art de Whistler : « Il ne se rappelait pas que jamais autant d'amusement eût été procuré au public anglais que par les tableaux de M. Whistler. » Whistler devait, plus tard, reprendre et citer souvent cette phrase, comme preuve du manque de jugement artistique de celui qui l'avait prononcée et des gens autour de lui, dont il reflétait l'opinion.

En somme l'ensemble des témoignages dut paraître aux jurés contraire au dire de Whistler, que le nocturne en noir et or était une œuvre d'art valant deux cents guinées. Le nocturne avait d'ailleurs été montré à l'audience et s'il avait antérieurement produit un si mauvais effet sur Ruskin et tant d'autres habitués à voir des tableaux, il avait dû maintenant rester incompris des jurés et leur sembler une simple tache noire, sans valeur. Cependant, le verdict fut en faveur de Whistler. L'attaque de Ruskin était donc reconnue comme ayant le caractère du « libel », mais Whistler avait réclamé mille livres sterling de dommages et intérêts et le jury ne lui accordait qu'un farthing, la plus petite pièce de monnaie anglaise, une fraction de penny. C'est-à-dire que le jury condamnait moralement Ruskin pour la violence injurieuse de son attaque, mais

(1) *The Times*, 27 novembre 1878.

reconnaissait que son opinion sur la valeur artistique et vénale du nocturne était juste au fond. Les œuvres de Whistler étaient, aux yeux du jury, de telle nature que la dépréciation qu'on pouvait leur faire subir, au point de vue commercial, ne tirait pas à conséquence et ne devait être évaluée qu'à une somme infime. Le juge, dans le même esprit, donnant jugement en faveur de Whistler, refusait de le décharger de ses frais. Les parties se partageraient donc les frais.

Le cas de Whistler contre Ruskin était devenu une cause célèbre. Le grand nom de Ruskin dans les lettres, l'imprévu qui amenait un peintre et un écrivain à porter leur débat devant un jury avaient tout de suite attiré l'attention. Le compte rendu du procès avait paru dans tous les journaux, accompagné de commentaires, et l'on peut dire que le public entier avait connu les débats. Whistler retirait donc de l'affaire, pour lui et ses œuvres, une grande notoriété, mais non point favorable. En effet, depuis qu'il s'était mis à produire, sans faire de concessions et qu'ainsi il était entré en guerre avec le public et la critique, chaque éclat qui contribuait à répandre son nom et à faire mieux connaître ses œuvres, loin de tourner en sa faveur tournait contre lui.

Poursuivant la guerre, il allait maintenant recourir à la plume. Il publiait, comme conclusion à son procès, un pamphlet, *l'Art et les Critiques d'art*, où il niait aux écrivains et aux critiques le droit qu'ils s'arrogeaient de régenter le monde des arts, en portant des jugements et en émettant des condamnations sur des choses où ils n'avaient aucune connaissance de la technique et du métier. Le pamphlet plein de verve, où Ruskin, Tom Taylor et autres

écrivains se trouvaient fort proprement accommodés avait du succès, et, par une sorte de compensation, au moment où on méconnaissait les mérites du peintre, on se plaisait à reconnaître l'esprit de l'écrivain. Mais, le résultat de tout le bruit fait sur son nom était que le public, comme saisi de son cas, venait à porter sur lui un de ces jugements qui finissent par descendre jusqu'aux dernières couches et restent ensuite irrévocables. Or, Burne Jones, dans sa déposition au procès, avait dit le mot résumant l'opinion générale. « C'était un artiste qui n'avait pas tenu les promesses de son début. » On s'accordait donc à reconnaître qu'il avait autrefois montré du talent, mais son talent s'était, disait-on, dissipé et perdu. Lorsque cette opinion fut, à la suite du procès Ruskin, généralement adoptée, il se vit dans une terrible situation. Il ne se trouva plus personne pour lui acheter des tableaux et bientôt il fut aux prises avec les difficultés pécuniaires. Les frais de son procès à payer étaient devenus pour lui une première cause d'embarras.

Il avait à cette époque quitté la maison habitée des années à Cheyne Walk, Chelsea. Il était venu en occuper, non loin de là, une nouvelle dans Tite street, construite par l'architecte Godwin, un de ses amis, et qui s'était appelée *The White house*, la Maison blanche. Il l'avait décorée à l'intérieur d'une façon simple, mais originale, en recouvrant les murs et les lambris d'une de ces combinaisons de coloris, cette fois-ci jaune et bleue, qu'il aimait. Le luxe de l'ameublement consistait dans la collection qu'il avait réunie de porcelaine bleue et blanche chinoise, disposée avec fantaisie sur des étagères. Cette porcelaine le délectait. Il y trouvait une de ces gammes de tons sobres



10. — LE VIEUX PONT DE BATTERSEA. *(Nocturne.)*

et transparents vers lesquels il se sentait spontanément porté. En ce moment même, en 1878, il avait illustré le catalogue de la collection de porcelaine de Sir H. Thompson de reproductions de vases, de coupes, d'assiettes d'une fidélité et d'une précision comparables à celles des maîtres hollandais (1).

Il avait pris l'habitude de recevoir le dimanche ses amis et les amateurs de peinture désireux de connaître ses œuvres. Ce genre de réception était une pratique, alors adoptée à Londres par les peintres en renom, surtout suivie pendant les semaines qui précédaient l'envoi de leurs tableaux aux expositions annuelles. Whistler s'était en plus mis à inviter à déjeuner ce jour-là des gens d'esprit et des gens du monde. La chère était assez maigre, mais la conversation se poursuivait brillante. Ce genre de vie n'avait rien eu d'excessif, au moment où il l'avait commencé. Il vendait alors assez facilement sa peinture dans un monde restreint mais riche, qui trouvait ses productions originales et leur reconnaissait du mérite et tout paraissait lui indiquer que, dans l'avenir, ses ressources ne feraient que croître.

Cependant, la prospérité dont il avait joui cessa, à partir du moment où il eut engagé la lutte avec le public et la critique en voulant imposer sa nomenclature musicale et faire accepter ses nocturnes. Lorsque l'opinion fut soulevée contre lui, les œuvres qui, aux yeux de certaines gens, avaient pu avoir du mérite et de la valeur n'en eurent plus du tout et les acheteurs le délaissèrent. Dès

---

(1) *A catalogue of blue and white Nankin porcelain, forming the collection of Sir H. Thompson*, by M. Marks. London. Ellis and Elvey. 1878.

lors, son établissement devenait ruineux. Il lutta un certain temps, pour se maintenir, avec l'esprit de combativité qui lui était propre. Le courage et la détermination n'y pouvaient rien. Il était comme un nageur qui, en cherchant à remonter un courant irrésistible, loin d'avancer est emporté à la dérive.

Bref, pour mettre fin à une situation devenue intenable, il dut abandonner, en 1879, sa maison de la White house. Tout ce qu'elle contenait fut vendu au profit de ses créanciers. Sa collection de porcelaines chinoises, les plaques de ses eaux-fortes, ses études de peintre étaient perdues et il ne lui restait, comme fortune, que son talent.

LES VUES DE VENISE

Whistler, heureusement pour lui, était capable de se dédoubler et, à l'heure où sa peinture soulevait une telle opposition qu'il se trouvait dans l'impossibilité de la faire accepter, il allait pouvoir se remettre à l'eau-forte. L'aquafortiste était resté à l'abri du dénigrement subi par le peintre. Alors que les nocturnes avaient ruiné les productions du pinceau, les œuvres de la pointe, surtout les vues de la Tamise, jugées excellentes du consentement général, maintenaient la réputation du graveur. La *Fine art Society* de Londres, une société qui éditait des gravures, vint donc à ce moment lui donner une importante commission. Elle le chargea d'aller à Venise exécuter des vues à l'eau-forte. Elle lui en prendrait douze, au prix de six cents livres sterling, et s'engageait à lui donner dix shillings pour chaque épreuve, qu'au retour il voudrait imprimer lui-même. Elle lui fit l'avance de ses frais de voyage.

Il arriva à Venise à la fin de septembre 1879. Il y resta quatorze mois et ne revint à Londres qu'en novembre

1880. Il rapportait une cinquantaine d'eaux-fortes. La *Fine art Society* fit dans l'ensemble son choix de douze pièces. Elles devaient être tirées à cent épreuves et la série vendue cinquante guinées. Elles furent exposées dans les galeries de la société, dans Bond street, en décembre 1880.

Whistler, à Venise, s'était trouvé sur un terrain inconnu. Il arrive le plus souvent que celui qui travaille dans cette condition transfère au champ nouveau le caractère du milieu dans lequel il a jusqu'à ce jour vécu. On voit ainsi des ouvrages successifs d'artistes qui, malgré la diversité des lieux et des circonstances où ils ont été produits, gardent une physionomie commune et ont le défaut de l'uniformité. Or, Whistler travaillait depuis longtemps dans un pays de caractère très tranché, l'Angleterre, il avait appliqué à ses œuvres des procédés d'exécution très particuliers, et il s'agissait de savoir s'il pourrait assez se débarrasser du terroir anglais et suffisamment modifier sa facture, pour rapporter du pays nouveau des vues ayant un caractère à part. Le premier coup d'œil jeté sur les eaux-fortes exposées à la *Fine art Society* faisait évanouir le doute. La différence entre les nouvelles œuvres de Venise et les anciennes de Londres était telle qu'à la rigueur un juge non initié eût pu les attribuer à deux hommes distincts.

Whistler avait donc heureusement triomphé du danger de ne pouvoir se modifier en face de circonstances nouvelles, mais il y avait un autre écueil à éviter, par le fait spécial d'un travail accompli à Venise, celui de tomber dans l'ornière des grands devanciers. Canal à la fois par la peinture et l'eau-forte et Guardi par la peinture ont donné des images impérissables, et le problème de repré-

senter Venise sans les répéter, qui s'impose à tout artiste voulant rester original, est des plus ardus. Or, Whistler l'avait heureusement résolu, il avait su voir d'une manière propre.

La série des douze eaux-fortes commençait par *la Petite Venise,* la ville très basse vue au loin, à travers la lagune. Quelques traits horizontaux avaient suffi pour figurer l'eau et les monuments étaient simplement marqués par des lignes dentelées. Jamais on ne s'était essayé à tant rendre avec si peu de travail apparent, mais la réussite était complète, on avait sous les yeux l'image que Venise évoque si bien : celle d'une ville prête à s'enfoncer sous la mer. Comme sujet d'élection, il avait aussi exécuté un nocturne, une Venise enveloppée d'ombre. *Les Palais* donnaient la vue de deux palais semi-gothiques du grand canal, dessinés dans toute la pureté de leur architecture. *La Rive* représentait le quai des Esclavons, avec les navires du port dans le fond et de nombreuses figures au premier plan. *La Piazzetta* offrait une partie de la colonne Saint-Marc et des monuments voisins. Puis venaient des vues épisodiques, choisies de manière à rendre l'aspect intime des lieux. Il ne manquait dans la série que la double colonnade de la place Saint-Marc, avec la cathédrale dans le fond, le palais ducal et le Campanile sur le côté. Mais Whistler, à bon escient, s'était abstenu de donner ce motif, que Canal et Guardi ont traité si souvent qu'ils l'ont fait leur, et n'ont laissé à la sagesse de leurs successeurs qu'à l'éviter.

Les vues montraient, comme technique, cette faculté de leur auteur de faire fuir dans le lointain les sites qu'il peut lui plaire d'éloigner, avec cette non moins grande

faculté de savoir choisir dans un sujet la partie saillante, de manière à toujours présenter une image pittoresque. Quant au travail de la pointe, il était d'une grande légèreté et, comparé à celui des œuvres antérieures, laissait voir une véritable simplification. Whistler avait donc su donner une représentation d'ensemble de Venise d'un caractère particulier, d'un aspect imprévu ; en même temps il avait su renouveler ses procédés et sa facture. Le connaisseur, l'homme capable d'apprécier une chose selon son mérite et pour les qualités que comporte le genre d'art auquel elle appartient, ne pouvait donc ici manquer d'exprimer son éloge. Eh bien ! jamais travail d'artiste ne fut reçu, de la part de la presse et des critiques, avec une pareille unanimité de dénigrement. Du plus petit au plus grand journal, des feuilles londoniennes à celles de la province, ce fut un concert, pour déclarer que les nouvelles eaux-fortes ne valaient pas les anciennes et que ce que l'artiste montrait était indigne du sujet.

C'est qu'il existait un abîme entre Whistler et les critiques, c'est qu'ils demeuraient tellement éloignés qu'il était impossible qu'ils se rencontrassent. Whistler voyait et jugeait en peintre, les autres en littérateurs. La critique d'art, à cette époque, en Angleterre, jugeait les choses du dessin et de la peinture d'après des notions prises tout entières à la littérature. Or, chaque art a son esthétique spéciale, sa technique particulière et ne peut être bien compris que si on lui applique ses règles propres. Cependant, les critiques et les hommes de lettres ne savaient nullement remplir cette condition, en ce qui concernait les arts du dessin. Tous leur demandaient la même sorte d'images qu'ils obtenaient des œuvres de la plume. Et ils



11. — Portrait de CARLYLE.

ne pouvaient trouver cela chez Whistler qui, précisément, parce qu'il était le plus artiste des peintres, se montrait le moins littéraire sur le terrain de son art.

Outre les raisons tirées du fond, qui empêchaient les critiques de saisir le mérite des vues de Venise, il y avait encore ce fait qu'elles étaient d'un aspect inattendu. L'habitude règne en tout lieu et Whistler, sorti des voies battues, venait faire l'épreuve, une fois de plus, de ce qu'il en coûte à innover. Les nouvelles eaux-fortes étant, en comparaison des anciennes, d'une facture plus légère, d'un travail de la pointe simplifié, on les déclarait inférieures, comme dépourvues de ces qualités de fini, que tous alors s'accordaient à réclamer. On ne les tenait donc que pour des manières d'esquisses, des sortes d'ébauches. A cette condamnation sur l'exécution s'en ajoutait une autre plus grave encore. Les vues étaient, disait-on, indignes du sujet, elles ne rendaient point l'aspect de noblesse, de beauté, de grandeur que doit suggérer Venise. La critique élevait ce dernier reproche sous l'impression où elle demeurait de la Venise offerte par les peintres anciens et les littérateurs. Whistler se retrouvait ici en conflit avec son ennemi Ruskin. Celui-ci avait en effet écrit *les Pierres de Venise* où, avec sa faculté de grand écrivain, il évoquait la splendeur passée. Ce livre offrait des images qui se présentaient tout naturellement à l'esprit, lorsqu'on songeait à Venise. On conservait en outre, devant les yeux, la magnificence du Tintoret, avec son doge et ses sénateurs, et de Canal et de Guardi, avec leurs gentilshommes en dominos et leurs dames masquées.

Il était vrai que rien de tout cela n'apparaissait dans les eaux-fortes de Whistler. Il avait vu la ville en l'année

1880, il n'y avait plus trouvé ni doge, ni sénateurs. La vieille splendeur s'était évanouie. Elle avait été remplacée par une sorte de vétusté, qui s'était étendue à toutes choses. Whistler avait reproduit ce caractère dernier de Venise. Il avait, fidèle observateur, rendu l'aspect appauvri des lieux, en conservant toutefois une véritable distinction; et la noblesse déchue et la grandeur disparue qu'il montrait valaient, dans leur sincérité, la pompe et la magnificence passées. Mais, sur les critiques et les écrivains, avec leurs notions préconçues, son œuvre produisait une déception profonde, elle était jugée inférieure, elle rabaissait Venise, elle l'insultait presque.

Les critiques étaient donc aussi durs pour les dernières œuvres de la pointe qu'ils l'avaient été pour celles du pinceau, les nocturnes, et s'ils eussent aussi bien réussi à ruiner la réputation de Whistler comme graveur, qu'ils l'avaient fait précédemment comme peintre, il ne lui restait plus qu'à abandonner l'Angleterre et à chercher une autre terre où il pût vivre. Heureusement pour lui que les collectionneurs de gravures et d'eaux-fortes diffèrent, par leurs habitudes, des gens riches, qui achètent des tableaux, et qu'alors que les critiques d'art avaient éloigné ceux-ci, ils devaient rester impuissants contre les autres. Les amateurs d'estampes sont généralement des artistes ou des raffinés, doués de connaissances suffisantes pour découvrir le mérite intrinsèque des œuvres, et par conséquent, former leur opinion sans s'inquiéter du jugement de la presse et du public. Ce sont aussi des entêtés qui, lorsqu'ils ont une fois acquis certaines œuvres d'un artiste, veulent posséder toutes les autres. Leur type est ce collectionneur dont parle La Bruyère, qui a tout Cal-

lot, sauf une pièce qu'il sait très inférieure et qui n'en gémit pas moins de ne pouvoir la posséder. La série des douze eaux-fortes offerte par la *Fine art Society*, quoiqu'elle ne trouvât pas le même placement immédiat qu'elle eût peut-être rencontré, si la critique eût été moins défavorable, vit cependant venir les acheteurs et la vente s'opéra d'une manière satisfaisante.

Whistler avait imprimé lui-même les eaux-fortes exposées et on avait pu remarquer la perfection du tirage. Les collectionneurs savaient, du reste depuis longtemps, combien les épreuves obtenues par lui étaient supérieures à celles de tous autres. Les vues de Venise ne pouvaient que confirmer la vieille opinion formée de son mérite comme imprimeur. Le travail léger et simplifié de la pointe était complété par l'enveloppe sortie de l'impression. Dans le cas des nocturnes et des clairs-obscurs, c'était même au travail additionnel de l'impression que l'effet était presque entièrement dû. Whistler avait su, par l'encrage habile de la plaque, superposer à l'image venue de la pointe, une enveloppe générale rappelant l'aquatinte. Mais on se demandait combien différentes des épreuves exposées seraient celles qu'on devrait à n'importe quel imprimeur. Les collectionneurs achetant les vues de Venise, voulurent donc s'assurer que les épreuves qu'ils obtiendraient seraient d'un mérite égal à celles qu'ils voyaient, et pour cela, ils exigèrent qu'elles fussent, elles aussi, tirées par l'auteur.

Whistler jusqu'à ce jour, quoiqu'il eût obtenu lui-même d'assez nombreuses épreuves de quelques-unes de ses œuvres, ne s'était encore livré au travail de l'impression qu'accidentellement. Mais sur les demandes maintenant

faites, il prit bravement son parti de se transformer en véritable imprimeur. Toute la série des vues de Venise devait être ainsi tirée par lui ou sous sa direction immédiate et le travail de l'impression forma, pendant des années, partie du labeur régulier de sa vie. On est bien obligé d'appliquer la désignation d'imprimeur à un homme produisant lui-même les épreuves de ses eaux-fortes, c'est le mot consacré et tout autre manque. Mais ces termes « d'imprimeur » et « d'impression » ne donnent qu'une idée imparfaite de tout ce que Whistler, encrant et tirant ses gravures en artiste, ajoute, sur les épreuves, à ce que l'imprimeur purement ouvrier, eût obtenu à sa place. Selon la sensation du moment, au gré de sa fantaisie, il force ou diminue l'encrage de telle ou telle partie, épaissit ou allège les ombres, supprime certains détails ou en fait apparaître d'autres. L'impression d'ensemble tout en restant ferme et nette, est pleine de velouté; à l'occasion pour produire de l'eau, pour rendre la nuit, pour ombrer certaines parties, il applique sur de larges surfaces des teintes dégradées et transparentes. Les vues de Venise, tirées par lui ajoutent donc à leurs autres qualités celle de ne pas connaître la monotonie.

Whistler fit une seconde exposition des vues de Venise à la *Fine art Society*, en février 1883. Il venait montrer les dernières, restées inédites. Aux eaux-fortes de Venise, il avait ajouté un certain nombre de pièces anglaises, afin d'obtenir un ensemble important. Le public ne s'inquiète point en général, de choses aussi spéciales que les eaux-fortes, il en laisse la vue et l'examen aux artistes et connaisseurs. Mais Whistler avait su trouver pour son exposition des excitants à la curiosité, qui allaient lui amener

la foule. D'abord les salles avaient été décorées à l'aide d'un de ces arrangements, cette fois-ci en jaune et blanc, tels qu'il savait les combiner et ensuite il avait préparé un extraordinaire catalogue, destiné à faire grand bruit. Il y avait complaisamment inséré les condamnations de toute sorte, dont les critiques d'art avaient prétendu l'accabler. Pendant que tant de gens tremblent devant les jugements défavorables que la presse et les critiques peuvent émettre sur eux, Whistler donnait le spectacle d'un homme des plus maltraités, venant se moquer de ce que l'on avait écrit sur lui et aider à le répandre. Sous chaque numéro de son catalogue, apparaissaient des citations prises à un écrivain connu ou à un journal influent et toutes hostiles.

D'abord le jugement d'ensemble du *Truth* sur les douze vues : « Une nouvelle moisson des plaisanteries de M. Whistler. » Puis l'opinion sur l'artiste de nombreux critiques : « M. Whistler est éminemment vulgaire. — Amateur prodige. — M. Whistler a trop produit pour sa réputation. — Il y a des années M. Whistler donnait de grandes espérances. » Et encore les condamnations portées sur les œuvres elles-mêmes : « Peu de choses pour les recommander, sauf l'excentricité de leurs titres. — La critique est impuissante ici. — Absence générale de ton. — Désastreux échec. » On n'avait jamais vu un artiste faire fi à ce point de la critique. Le catalogue eut plusieurs éditions, on l'achetait et on l'emportait pour s'en amuser encore chez soi. L'opinion fut en définitive favorable à Whistler. Deux années s'étaient écoulées depuis que les vues de Venise avaient, pour la meilleure part, été montrées, elles avaient fait leur chemin, on savait que les connaisseurs

s'en étaient déclarés satisfaits, qu'elles étaient entrées dans les collections pour s'ajouter aux anciennes œuvres, admirées d'un consentement général. On ne s'expliquait donc pas qu'elles eussent pu être aussi absolument condamnées, à leur apparition, par les critiques d'art de profession. Pour une fois, Whistler avait le public de son côté, contre la critique.

MM. Dowdeswell, à Londres, éditèrent les dernières vues de Venise à paraître, en 1886. La série tirée à trente épreuves, vendue cinquante guinées, se composait de vingt-six pièces, mais vingt et une seulement étaient de Venise, les autres de sujets anglais. La perfection de l'impression s'était encore une fois présentée comme une question décisive, le travail de la pointe étant, pour certaines planches, peut-être encore plus léger que dans la précédente série et Whistler l'avait de nouveau résolue d'une manière satisfaisante, en imprimant lui-même les épreuves. Il avait mis en tête de la publication une sorte de préface, sous le titre de *Propositions*, où il établissait les règles et les principes à observer dans l'art de l'eau-forte.

PROPOSITIONS

I. — Qu'en art il est criminel de vouloir aller au delà des moyens employés pour son exercice.

II. — Que l'espace à couvrir doit toujours être proportionné aux moyens mis en œuvre pour le couvrir.

III. — Que dans l'eau-forte l'instrument employé étant la pointe la plus fine possible, l'espace à couvrir doit être réduit en proportion.



12. — Portrait de Miss ALEXANDER.

IV. — Que tous les efforts faits pour dépasser les limites fixées par cette proportion, sont inartistiques et tendent à révéler l'insuffisance des moyens mis en œuvre, au lieu de la cacher, comme l'art l'exige dans son raffinement.

V. — Que, par conséquent, la très grande plaque est une offense, son entreprise une manifestation déplacée d'ignorance, son exécution le triomphe de la volonté irréfléchie et de l'énergie sans contrôle — qualités du cuistre.

VI. — Que l'habitude de la « remarque » vient de l'amateur et montre sa sotte facilité à regarder la gravure au delà du bord, manifestant ainsi son ignorance de sa dignité.

VII. — Qu'elle est odieuse.

VIII. — Qu'en réalité, l'épreuve ne devrait point avoir de marge pour recevoir de remarque.

IX. — Que l'usage de laisser une marge vient encore du profane et se perpétue d'une manière irraisonnée chez le collectionneur, prenant plaisir à la quantité du papier.

X. — Que le tableau finissant où le cadre commence et dans le cas de l'eau-forte, le montage blanc étant inévitablement le cadre à cause de la couleur, le tableau s'étend ainsi malencontreusement à travers la marge au montage.

XI. — Qu'un esprit de même sorte demanderait qu'on laissât six pouces de toile blanche entre la

peinture et son cadre, de façon à délecter l'acheteur par la qualité de la toile.

Conformément à ces propositions, les dernières vues de Venise, non seulement ne portent pas de remarques, mais n'ont pas de marges. Whistler, après l'impression, a coupé le papier tout autour, au ras de la gravure.

ANNÉES DE COMBAT

Whistler était donc resté debout, si l'on peut ainsi dire, sur le terrain de l'eau-forte; les critiques n'avaient pu persuader aux collectionneurs que ses vues de Venise fussent sans valeur; comme graveur, il avait en définitive l'avantage. Mais le combat engagé sur le terrain de la peinture ne lui était point de même favorable. Il devait rester des années, quoi qu'il fît, sous le coup de la désastreuse condamnation prononcée contre lui. Le public ne voyait toujours en lui que l'auteur excentrique ou mystificateur des nocturnes, le côté humain et vivant de sa peinture était ignoré et cessait d'être senti. Dans ces conditions, la poursuite de son art lui devenait difficile. Les acheteurs devaient manquer, pour les tableaux d'ordre varié qu'il produirait et on ne devait plus lui demander de portraits et lui permettre ainsi de continuer, dans une voie qu'il avait si spécialement tenue.

Cependant, comme il y a toujours des exceptions, il se trouva une personne, Mme Meux, la femme d'un riche brasseur, qui, aussitôt après son retour de Venise, eut le courage de lui faire exécuter des portraits. Car, à ce moment, et pendant quelques années, ce fut un acte de courage

que de se faire peindre par Whistler. On n'était pas seulement tenu pour original ou excentrique en agissant ainsi, — et beaucoup de gens sont prêts à accepter la réputation de cet ordre qu'on peut leur faire — mais on passait pour un ignorant, dénué de compréhension artistique et surtout pour une dupe, mettant son argent à des choses de nulle valeur. Et le souci d'éviter, spécialement, ces dernières imputations est fait pour effrayer les gens, comme Whistler s'en apercevait au vide survenu autour de son atelier. Cependant Mme Meux, sans s'inquiéter de l'opinion des autres, lui demandait un premier portrait.

Il l'a représentée debout, en robe de soirée, décolletée, la tête et les bras nus. Le fond de la toile est de ce noir intense, auquel il aimait à revenir et la robe aussi est noire, quoiqu'un peu plus claire que le fond. Mais alors pour détacher le modèle ainsi vêtu sur le fond, il l'a entouré d'une longue fourrure blanche, en mouton du Thibet. De la sorte les chairs et la fourrure blanche ressortent seules sur le noir général. Mme Meux fut ravie de ce portrait. C'était un cas tout à fait rare que celui de cette femme, capable d'apprécier l'art de Whistler, alors que les grands juges et les critiques fameux n'y découvraient que matière à dénigrement. Mme Meux, dans son contentement d'être mise sur la toile d'une façon si distinguée, voulut posséder immédiatement un second portrait. Whistler exécuta celui-ci, en contraste avec le premier, dans les tons très clairs. Le modèle est debout, coiffé d'un large chapeau rose et vêtu d'une robe de même couleur. Le tableau est ainsi devenu une *Harmonie en gris et rose*. Puis Mme Meux fit exécuter un troisième portrait, détruit depuis.

Lady Archibald Campbell vint après cela se faire peindre

elle aussi par Whistler. C'était une femme de grande taille, de grande distinction, svelte, blonde et, par surcroît, intelligente et d'esprit indépendant. Elle offrait à un peintre un modèle idéal. Whistler voulut profiter de l'avantage, en faisant d'elle plusieurs portraits saisissants. Il se mit à la peindre dans des poses imprévues. Mais outre que la femme, en sa qualité de beauté, était capricieuse, elle se trouvait soumise aux railleries et aux reproches de son entourage, d'aller choisir un peintre aussi décrié que l'était alors Whistler. Aussi, selon l'influence que pouvaient avoir respectivement sur elle les attaques du dehors contre Whistler ou les raisons et l'influence de celui-ci, elle se prêtait à ce qu'il entreprenait ou voulait y apporter des modifications et même faire changer ce qu'elle avait d'abord trouvé bien. Les choses continuèrent ainsi assez longtemps et Whistler avait en train un certain nombre de toiles, avec des poses différentes, sans avoir pu encore en terminer une seule, mais cependant en ayant poussé une, entre autres, à un point voisin de la réussite.

Je ne sais pas bien ce qui se passa alors, mais quelqu'un avait dû pénétrer dans l'atelier de Whistler et voir les poses données à Lady Archibald. Il avait dû communiquer son impression défavorable à l'entourage et à la famille de la dame, qui en avaient ressenti un tel mécontentement qu'ils avaient dû lui faire des remontrances probablement violentes. Toujours est-il qu'un jour, arrivant à l'atelier très surexcitée, elle demanda à Whistler de tout changer dans les poses données, de recommencer en particulier le portrait sur le point d'être terminé. Whistler qui s'était plié, autant que possible, aux exigences de la dame, pour parvenir à terminer quand même un portrait

d'elle, à cette demande qui devait mettre à néant son long travail, sans même lui laisser la certitude de pouvoir recommencer à nouveau, fut pris d'un véritable accès de découragement. On en venait à lui rendre l'exercice de son art impraticable. L'opinion du dehors était telle qu'il ne pouvait plus trouver d'acheteurs pour ses tableaux et quand, par exception, il décidait une femme courageuse à poser, on s'acharnait après elle, de telle façon qu'on l'amenait, elle aussi, à se retourner contre lui. Il se sentait poursuivi jusque dans son atelier.

Ce ne fut qu'avec peine qu'il obtint de Lady Archibald de continuer à poser, de manière au moins que le portrait le plus avancé pût être achevé. Les autres furent abandonnés et détruits. Dans le portrait mené à bonne fin, la pose a certes un caractère inattendu, mais elle est cependant naturelle. La dame s'éloigne avec une sorte de dédain, qui sied bien à sa beauté, en boutonnant son gant et en détournant la tête, comme pour jeter un dernier regard au spectateur avant de disparaître. On n'a besoin d'aucun renseignement pour reconnaître que la personne ainsi peinte est de la société des princesses.

Le tableau fut exposé à la Grosvenor Gallery à Londres en 1884, au Salon à Paris en 1885, et à Munich, en 1888, comme le portrait de *Lady Archibald Campbell,* puis Whistler vint à en changer le titre et à l'appeler la *Dame au brodequin jaune,* d'après la chaussure du pied en mouvement. C'est sous cette désignation qu'il a figuré à l'exposition d'ensemble des œuvres de Whistler, chez MM. Boussod Valadon, à Londres, en 1892 et qu'il a définitivement pris place dans la collection Wilstach, à Philadelphie.

Mme Meux et Lady Archibald Campbell furent les seules



13. — LE MODÈLE AU REPOS.

personnes dont il eut, dans les premiers temps qui suivirent son retour de Venise, à faire le portrait. Il n'en vint point d'autres pour être peintes. Ce n'est pas que l'obscurité se fît sur son nom, au contraire, les polémiques de presse, ses démêlés avec les critiques, son fameux catalogue de la seconde exposition des vues de Venise, le tenaient très en vue et il passait à l'état d'homme connu de tout Londres. Mais il ne retirait aucun avantage de cette célébrité pour sa peinture. On considérait de plus en plus en lui l'homme d'esprit, le polémiste, l'écrivain et on dédaignait plus que jamais le peintre. Dans ces circonstances, il lui restait des loisirs pour exécuter les conceptions d'ordre pictural qu'il pouvait former et je vais dire comment je lui servis à réaliser la peinture de « l'habit noir ». Cela me permettra d'ailleurs de donner une vue sur sa manière même de combiner et d'exécuter une œuvre.

Un soir de l'année 1883, nous dînions ensemble, dans la maison qu'il habitait alors à Londres, Fulham road. Nous avions assisté, dans la journée, à l'ouverture d'une exposition de peinture et nous passions en revue les tableaux que nous y avions remarqués. Il en vint à critiquer particulièrement le portrait du président d'une société ou corporation. Le personnage était représenté nu-tête, les cheveux séparés par une raie sur le front et frisés et en même temps vêtu d'une robe rouge de forme antique, insigne de sa charge. Cette combinaison d'une tête coiffée à la mode du jour et de cette vieille robe lui paraissait d'un goût détestable. La conversation roula dès lors sur le costume et la pose à choisir dans le portrait. Nous convînmes qu'on devait faire poser diversement les originaux selon leur physique et les vêtir d'un des costumes qu'ils

mettaient d'habitude. Or, l'habit noir, l'*evening dress*, était un vêtement dans lequel les gentlemen, en Angleterre, passaient une partie de leur vie, qu'ils portaient à dîner, en société, au théâtre, au bal et cependant on ne peignait jamais personne avec. Était-il donc tellement ingrat et offrait-il de telles difficultés d'exécution, que les peintres dussent l'écarter systématiquement?

La conclusion fut qu'il fallait peindre « l'habit noir » et, après un instant de réflexion, il me demanda de le poser. Il fut donc entendu qu'il ferait de moi un portrait en habit noir. On décida successivement qu'il serait en pied, de grandeur naturelle, avec fond clair. Il ne s'inquiétait évidemment point des difficultés à prévoir, car la pose debout, sur fond clair, était certes de toutes la plus ardue. Il fallait après cela trouver un arrangement, un accessoire, quelque chose qui rendît moins rébarbatif l'homme noir des pieds à la tête. J'avoue que je n'avais rien à suggérer. Whistler y pensa un assez long temps; enfin, quand il fut fixé, il me dit : « Venez tel jour, apportez votre habit et un domino rose. » Je fus assez surpris du domino, mais sans faire de réflexions j'allai chercher l'objet chez un costumier du théâtre de Covent garden et, le jour dit, j'étais dans son atelier de Tite street.

Il me fit poser debout, devant une tenture d'étoffe gris rose, le domino jeté sur le bras gauche, nu-tête, le chapeau tenu du bras droit tombant et il se mit à attaquer le portrait sans dessin préliminaire. Il avait tout juste posé à la craie, sur la toile blanche, quelques repères pour indiquer en haut la tête, en bas les pieds, à droite et à gauche la place du corps. Il appliqua tout de suite sur la toile les couleurs et les tons, tels qu'ils devraient exister dans le

tableau définitif. A la fin de la séance, on pouvait déjà juger de la physionomie générale qu'aurait l'œuvre. Il y avait, comme premier motif, un homme debout, vu de face, en habit noir, puis le domino lui avait permis de réaliser la combinaison de coloris d'ordre décoratif qu'il introduisait dans toute œuvre peinte, le noir du vêtement, le rose du domino et le gris du fond formaient un *Arrangement en couleur chair et noir*. Enfin le domino lui avait permis, tombant à gauche sur la jambe et la couvrant en partie, de détruire le parallélisme raide des deux côtés du corps et de diversifier les contours. Cette idée du domino lui était donc venue comme une véritable invention de peintre. Il avait tiré d'un objet très simple l'arrangement imprévu d'un tableau.

Il me fit poser pendant de longues séances. Il peignait, dans le même temps que mon portrait, celui de Lady Archibald Campbell. Il menait de front les deux œuvres et je pouvais observer les degrés par lesquels il les faisait parallèlement passer. Un de ses principaux soucis était de leur maintenir l'aspect de choses produites sans effort. Au lieu d'ajouter des détails, il en supprimait plutôt et gardait avant tout le faire large. Ce que ses détracteurs lui reprochaient, de ne peindre que des tableaux tenus pour des esquisses, n'était donc point chez lui la conséquence d'une absence d'effort, mais venait de sa conception même de l'œuvre d'art et était au contraire le résultat d'une attention persistante et d'un supplément de travail. On comprendra qu'il pût en être ainsi, quand on connaîtra les règles de l'esthétique qu'il appliquait et qu'il a formulées, comme complément à ses propositions déjà émises sur l'eau-forte.

« Un tableau est fini quand toute trace des moyens « employés pour son exécution a disparu.

« Dire d'un tableau, comme on le fait souvent à sa « louange, qu'il laisse voir un grand et consciencieux tra- « vail, est dire qu'il est incomplet et indigne d'être vu.

« L'application dans l'art est une nécessité, non une « vertu, et toute trace qui en apparaît dans l'exécution « est un défaut non une qualité; une preuve non pas de « réussite, mais d'insuffisance de travail, car le travail peut « seul effacer les traces du travail.

« L'œuvre du maître ne sent pas la sueur de son front, ne « suggère aucun effort et est réussie dès le commencement.

« La tâche complétée de la seule persévérance n'a jamais « été commencée et restera sans être finie, pour l'éternité, « un mouvement de bonne volonté et de sottise.

« Il y a celui qui travaille, qui prend de la peine, qui « se hâte et qui n'en reste que d'autant plus en arrière.

« Le chef-d'œuvre doit apparaître de même que la fleur « au peintre — parfaite dans son bouton comme dans son « épanouissement — sans raison pour expliquer sa pré- « sence, sans mission à remplir, une joie pour l'artiste, « une illusion pour le philanthrope, une énigme pour le « botaniste, un accident de sentiment et d'allitération pour « le littérateur. »

D'après ces principes, il ajoutait réellement du travail à celui que l'achèvement d'une œuvre exigeait pour lui ôter, en dernier lieu, toute apparence d'effort et de peine.

Un autre point dans l'exécution d'un tableau, auquel il prêtait la plus grande attention, était de maintenir le

rapport des tons entre toutes les parties. Par exemple, dans un sujet comme mon portrait, où l'arrangement en couleur chair et noir était formé par le vêtement noir d'une part et le domino rose et le fond gris de l'autre, dès que la plus légère déviation de ton apparaissait, soit sur le noir du vêtement, soit sur le gris du fond, il repassait une couche de couleur sur tout l'ensemble, pour en ramener les moindres parties au rapport exact, qui constituait l'arrangement recherché. Il a dû repeindre ainsi peut-être dix fois le personnage et le fond. Le portrait, retravaillé à trois reprises, ne fut achevé que plusieurs mois après qu'il eut été commencé. Aujourd'hui, l'œil exercé reconnaît bien que, dans sa construction, il n'a pu venir que d'une application prolongée, mais quand il fut d'abord montré au Salon à Paris, en 1885, on lui trouva, selon la préconception qu'on avait alors, le caractère d'une esquisse et la plupart pensèrent que son exécution avait dû demander fort peu de temps. Il avait donc bien réalisé la première règle de son esthétique, qu'une œuvre très travaillée devait cependant apparaître comme venue de jet et sans effort. Ce portrait a maintenant pris place au Metropolitan Museum de New-York.

Whistler était réellement doué d'un caractère de combattant. Et comme sa peinture restait méconnue, il devait, pendant des années, persister dans sa polémique pour la faire accepter, en rendant avec usure aux critiques et aux journalistes les coups qu'ils voudraient lui porter. Il devait déployer dans cette guerre un véritable talent d'écrivain. Il allait prendre ainsi la singulière situation, qu'aucun peintre n'avait encore probablement occupée, d'un homme tenu par les critiques et les journalistes pour une sorte de

confrère; et alors ils se comporteraient avec lui comme ayant affaire à un homme de lettres, s'inquiétant des idées qu'il émettait par la plume, au moins autant que des choses qu'il produirait par le pinceau. Ses écrits montraient la combinaison de l'humour américaine, avec le trait vif décoché à la française et du raisonnement logique avec une veine ininterrompue de drôlerie et de persiflage. Les critiques, habitués à voir les artistes trembler devant eux se trouvaient maintenant attaqués par Whistler, qui tournait leurs jugements en ridicule et relevait leurs bévues. Un journal hebdomadaire fort lu, le *World*, lui avait ouvert ses colonnes et il s'y tenait au combat. Il attira ainsi l'attention du public mondain, s'intéressant à sa manière aux choses d'art, qui se divertit aux horions échangés entre artistes et critiques. On lui fit donc accueil dans les clubs où l'on se réunissait pour causer et dans les salons où l'on recherchait les gens d'esprit. Et comme il possédait une verve et un esprit caustique, qui en faisaient un homme aussi bien servi par la parole que par la plume, la réunion des deux avantages lui valut une notoriété à part dans la société, à Londres.

On en vint alors à répéter ses mots et ses saillies — souvent à contresens — et à s'occuper de ce que l'on appelait ses excentricités et ses bizarreries. Il avait sur le devant de la tête une mèche de cheveux blancs se détachant au milieu de la chevelure noire. Cette mèche devint célèbre; elle servit de motif aux caricatures et donna de la copie aux reporters du journalisme. On ne cessa non plus de remarquer ses costumes. En France, où « le genre artiste » comportait toutes les fantaisies de tenue, on ne se fût guère arrêté sur la manière dont un peintre pût se vêtir,



14. — CANAL. (Venise.)

mais en Angleterre, où les artistes ne s'étaient pas encore permis de transgresser sur la correction commune, le mélange chez Whistler des manières d'un gentleman et d'une pose et d'une tenue fantaisistes d'artiste étonnait; aussi quand il passait dans la rue, avec sa mince canne et son monocle, les passants ne manquaient-ils pas de se retourner et tous finirent par savoir qui il était.

Il avait commencé et poursuivi sa bataille contre les critiques et sa lutte avec le public dans le but d'imposer sa peinture, sous sa forme originale, mais s'il n'avait encore pu réussir dans cette entreprise, il avait au moins recueilli un avantage sur un autre terrain. Toujours méconnu comme peintre, il était au moins réputé comme écrivain, comme homme d'esprit, comme original. Il obtenait ainsi des satisfactions d'un ordre particulier, qui lui donnaient un certain contentement. Au fond, l'ulcération persistait chez lui de voir son art méconnu. C'est ce qui explique l'âpreté apportée dans ses démêlés avec les journalistes, les artistes et les critiques.

L'ambition du peintre restait plus que jamais sa passion dominante. On s'en apercevait dès qu'on le voyait à son atelier. Cet homme qui, rencontré le soir dans les salons et les clubs, eût pu être tenu pour un pur mondain, se retrouvait le jour le travailleur qu'il n'avait jamais cessé d'être. Son atelier était austère; des toiles retournées contre les murs, quelques sièges, une table et c'était tout. Il fronçait le sourcil une fois au travail, à la seule approche des philistins et n'avait que des rebuffades pour les gens sans jugement artistique. Il ne supportait la fréquentation à son atelier que de très rares amis. Les visiteurs qu'il avait pu avoir autrefois, parmi les critiques et

les écrivains, avaient été écartés ou s'étaient éloignés, à la suite de ses attaques contre la confrérie entière des critiques et, à la fin, il ne recevait plus d'homme connu qu'Oscar Wilde.

Les relations entre Whistler et Oscar Wilde s'étaient surtout nouées en société. Ils n'avaient d'abord entretenu que des rapports mondains. C'est tous les deux comme réputés parmi les originaux qu'ils avaient été amenés à se lier. Rien ne faisait prévoir, à cette époque, la fin tragique d'Oscar Wilde. Les journaux illustrés, surtout le *Punch* avec Du Maurier, l'avaient rendu célèbre, en en faisant le type de l'esthète, de l'homme raffiné, plein d'un mépris nonchalant pour la vie vulgaire. Il avait accepté le rôle qu'il jouait au naturel dans le monde. C'était, de par sa naissance, son éducation et son aisance de manières, un gentleman. Il possédait un véritable talent littéraire, surtout comme dramaturge.

Tant que Whistler et Oscar Wilde s'étaient bornés à se rencontrer dans le monde, les bons rapports avaient duré. Leur succès n'était point du même ordre et les deux hommes pouvaient, dans les clubs et les salons, demeurer côte à côte sans trop se heurter et se jalouser. Mais lorsque l'intimité fut devenue telle qu'Oscar Wilde en vint à fréquenter Whistler dans son atelier, la rupture ne pouvait manquer de survenir. Oscar Wilde n'avait, en art, surtout en peinture, aucune perception. Je l'ai souvent vu à cette époque et c'était une source d'étonnement pour moi qu'un homme, élevé au rang d'esthète représentatif, pût être aussi dénué de jugement artistique. Or, il était impossible de conserver avec Whistler des rapports d'intimité, allant jusqu'à le fréquenter dans son atelier, lorsqu'on ne savait

parler en appréciateur sur l'art en général et sur le sien en particulier. Il possédait un flair qui lui faisait immédiatement reconnaître les gens auxquels son art ne disait rien ou déplaisait, et qui les lui rendait insupportables. Il était doué de cette extrême sensibilité de l'artiste, qu'on ne peut mieux comparer qu'à celle du chat, qui rend incapable de tolérer les gens qui ne sentent pas avec vous. Alors que leurs relations paraissaient établies sur le meilleur pied, Whistler et Oscar Wilde en vinrent donc à se heurter, à échanger dans la presse des épigrammes, des coups de griffe désobligeants et, d'attaques en récriminations, ils se brouillèrent complètement.

Whistler devait se résumer comme écrivain dans son *Ten o'clock.* Avant d'être imprimé, le *Ten o'clock* fut d'abord délivré oralement. Son nom *Dix heures* lui vient de l'heure à laquelle le public avait été invité à l'entendre. Whistler qui trouvait qu'à Londres, où l'on dîne très tard, l'habitude de fixer les lectures à huit ou neuf heures était incommode, avait reculé la sienne jusqu'à dix heures. Un artiste qui discourt sur l'art ne peut guère s'attendre qu'à grouper un public restreint, mais Whistler jouissait d'une telle réputation, qu'il allait réussir à se faire un auditoire excessivement brillant et nombreux. On savait que, quand il invitait les gens, ce n'était pas pour les laisser s'ennuyer. La salle de Prince's hall dans Piccadilly, où il donnait sa lecture, se trouva donc remplie d'artistes, de critiques, de gens de lettres, présumant qu'ils entendraient quelque chose à leur adresse et d'hommes et de femmes du monde, du très grand monde, venus avec l'espérance de passer une soirée qui ne serait pas banale. Personne ne devait être déçu. Le *Ten o'clock* se compose

d'apophtegmes, de jugements élevés sur l'art et en même temps d'épigrammes, de sarcasmes, où les ennemis de l'auteur sont fort spirituellement dépeints et malmenés. La partie dogmatique fut écoutée avec étonnement par la plupart des gens qui, à force de s'occuper des prétendues excentricités de Whistler, ne savaient plus quelles idées sérieuses il pouvait nourrir sur son art, mais alors les épigrammes et les peintures caustiques causèrent une véritable joie. Tous les gens visés, les critiques, les journalistes, les esthètes étaient là présents et, à mesure que Whistler arrivait à eux, dans ses allusions, l'assistance qui les voyait, les trouvait si bien saisis qu'elle manifestait son plaisir par des rires bruyants et son appréciation du talent de l'orateur par de longs applaudissements. Whistler retirait donc de sa soirée du Prince's hall le succès qu'il avait pu s'en promettre.

Le *Ten o'clock* avait été donné à Londres le 20 février 1885. Il en donna deux autres lectures aux universités, à Cambridge le 24 mars, à Oxford le 30 avril. Il resta ensuite assez longtemps sans le publier et ce ne fut qu'en 1888 qu'il le fit imprimer. Le *Ten o'clock* délivré oralement avait déjà suscité d'assez nombreuses remarques dans la presse, il en suscita de nouvelles et plus nombreuses sous la forme imprimée. Les critiques en condamnèrent généralement les idées et, par une sorte de comble, Swinburne, entrant en lice, prétendit lui aussi le réfuter dans la *Fortnightly review*, de juin 1888. Swinburne qui, autrefois à Cheyne Walk, avait été l'ami de Whistler et un des visiteurs de son atelier, se tournait maintenant contre lui. Comme les autres, il jugeait les choses d'art d'après des considérations littéraires et frappait lui aussi à côté.

Whistler, indigné qu'un poète se mêlât aux écrivains de tout ordre qui le poursuivaient, répliqua publiquement à Swinburne, lui reprochant de quitter sa lyre pour étaler, dans un vulgaire article, son ignorance des choses d'art. Cette polémique mit fin à leurs rapports.

La *Society of British artists* était une vieille société de Londres qui, après des jours prospères, était tombée dans le déclin. Elle avait ses salles d'exposition au fond d'une rue en cul-de-sac, Suffolk street. Ce lieu s'était trouvé à côté des expositions de la Royal Academy, alors qu'elles s'étaient tenues à Trafalgar square, dans une partie du monument maintenant pris tout entier par la National Gallery. Mais, lorsque la Royal Academy, abandonnant son premier siège, fut venue occuper, dans Piccadilly, un édifice spécialement construit pour elle, la Burlington house, la *Society of British artists* demeura loin du courant artistique et les visiteurs commencèrent à lui manquer. L'ouverture de la Grosvenor Gallery, plus au loin encore, dans Bond street, était venue lui porter un nouveau coup. Les expositions de la *Society of British artists* avaient été comme une annexe de celles de la Royal Academy, où l'on pouvait voir les artistes repoussés du sanctuaire officiel. Mais ce rôle d'exposition annexe avait maintenant été pris par la plus jeune et mieux située Grosvenor Gallery. La *Society of British artists* restait donc délaissée et elle sentait la vie lui manquer.

Elle se mit alors à rechercher des éléments nouveaux d'attrait et elle jugea que le meilleur serait de recruter quelque artiste au nom retentissant. Whistler remplissait au mieux les conditions; aussi la Grosvenor Gallery, à son ouverture, l'avait-elle pris, avec la pensée qu'il l'aiderait

à exciter la curiosité publique et la *Society of British artists* songeait à son tour à lui, pour en obtenir le même avantage. Il recevait conséquemment l'invitation de la société d'exposer dans ses galeries; on prendrait les œuvres laissées à son choix, mises à la première place. Il avait continué depuis son retour de Venise d'exposer à la Grosvenor Gallery. En 1881, il y avait envoyé le *Portrait de Miss Alexander* et en 1884 celui de *Lady Archibald Campbell,* mais les propositions de la *Society of British artists* lui parurent tellement avantageuses qu'il crut devoir les accepter. Délaissant Bond street et la Grosvenor Gallery, il allait donc maintenant montrer ses œuvres dans Suffolk street. La *Society of British artists* avait annuellement deux expositions, une d'hiver et une d'été. Whistler débutait chez elle à l'exposition d'hiver de 1884, avec le *Portrait de M*me *Louis Huth,* peint en 1877. A l'exposition d'été de 1885, il mettait une série d'aquarelles et, dominant le tout, le portrait en pied du *Violoniste Sarasate,* récemment peint.

C'était la seconde fois qu'il peignait un homme en habit noir et comme sa coutume, lorsqu'il avait exécuté un certain motif, était de ne point le répéter ou, s'il le faisait, de lui trouver une combinaison de coloris ou des accessoires différents, son premier portrait d'un modèle en habit noir ayant été sur fond clair, son second devait être sur fond sombre. *Le Portrait de Sarasate,* avec son arrangement tout en noir et son enveloppe très sensible, ressemble à un nocturne. Or, comme les nocturnes restaient toujours particulièrement honnis, il n'est pas étonnant qu'il fût très discuté, admiré par une élite et les jeunes artistes, incompris et dénigré par la foule. Whistler y avait d'ailleurs heureusement réalisé ce qu'il avait recherché. Sara-



15. — LE PORCHE & LA VIGNE. (Venise.)

sate debout, le violon à la main, donne bien l'idée d'un virtuose inspiré. Le portrait se trouve maintenant au musée de Pittsburgh.

La *Society of British artists* s'était vue ranimée par Whistler. Elle avait, grâce à sa présence, obtenu dans la presse et le public une attention à laquelle elle n'était plus habituée. Elle pensa maintenant à faire un pas de plus, à le placer à sa tête, afin de retirer tout le fruit possible de sa célébrité. Il fut donc élu président, en juin 1886. Il chercha alors, en continuant à exposer de nombreuses œuvres de divers genres et en introduisant certaines réformes, à rénover le vieil organisme. Dans l'hiver de 1885, il montrait le *Portrait de Mme Cassatt, arrangement en noir n^{o}* 8; en 1886 le *Portrait de Lady Colin Campbell, harmonie en blanc d'ivoire;* en 1887, le *Portrait de Mme Walter Sickert, arrangement en violet et rose.* Il recrutait en même temps de nouveaux membres, choisis parmi les artistes connus de l'Angleterre et de l'étranger. Il obtenait une charte, qui permettait à la société de se qualifier de « royale ». En 1887, l'exposition arrangée par lui présentait un aspect inattendu. A l'accumulation habituelle d'œuvres sans mérite succédait un choix restreint, où dominaient surtout les productions des nouveaux venus de talent. Les salles, autrefois sombres, avaient été décorées d'après une combinaison de couleurs claires et gaies.

Mais ces innovations heurtaient tellement les intérêts des membres négligés, elles déplaisaient si fort aux anciens, attachés aux errements traditionnels qu'elles soulevèrent une violente opposition. A une nouvelle élection en juin 1888, Whistler et ses partisans se virent en minorité et un artiste routinier, M. Bayliss, fut élu président. Dès lors

une réaction se produisit contre les réformes introduites. Whistler et les artistes amenés par lui se retirèrent, après quoi la vieille société, redevenue semblable à elle-même, reprit son existence somnolente.

En l'année 1888, où nous sommes maintenant parvenus, Whistler, comme peintre, demeurait généralement incompris. L'état de l'opinion publique, à première vue, ne paraissait guère changé à son égard. Cependant, au fond, il gagnait du terrain. Les artistes de la nouvelle génération goûtaient son originalité. On pouvait reconnaître chez nombre d'entre eux des reflets de sa manière ou même des emprunts directs faits à ses procédés. Le public, si son jugement demeurait toujours défavorable, se calmait depuis qu'il ne voyait plus de nouvelles œuvres, du genre de celles qui l'avaient d'abord exaspéré. Whistler, en effet, quel que fût son esprit de combativité, avait fléchi sur le point des nocturnes. Il n'en produisait plus. Il s'opérait donc en sa faveur un travail souterrain de l'opinion. On peut ainsi donner les années 1883-1884 comme celles où arrive à son point extrême l'animadversion en Angleterre et où, après cela, un mouvement en sens contraire se prépare. Un dernier incident, qui aura marqué l'hostilité existante, se produisit à la vente de la collection Graham, chez Christie, en avril 1886. La collection comprenait un nocturne et des plus importants, *le Vieux pont de Battersea,* maintenant à la Tate Gallery, à Londres. Lorsqu'on le présenta pour être vendu, il fut sifflé par l'assistance.

Il devint évident que le combat tirait à sa fin et que Whistler sentait que la période la plus agitée de sa vie arrivait à son terme, lorsqu'on le vit publier le recueil de

ses écrits, pamphlets et épigrammes. Il y avait longtemps que ses amis lui conseillaient de les réunir. Il se décida enfin à cette publication, pour échapper au danger de la voir faire par un autre. Il avait chargé un Américain, M. Sheridan Ford, de rechercher les communications de toute sorte envoyées pendant des années à la presse. Lorsque celui-ci eut accompli sa besogne, Whistler et lui ne purent s'entendre sur la rémunération qu'elle méritait et sur l'usage à faire des documents réunis. M. Ford, en possession des textes, se résolut alors à les publier lui-même. Il parvint à produire un volume aux États-Unis, dont quelques exemplaires qui subsistent purent être distribués avant la saisie de l'ensemble provoquée par Whistler (1). M. Ford essaya ensuite vainement de lancer son volume d'une façon subreptice, en Belgique et à Paris, encore arrêté et saisi, mais Whistler comprit que le seul moyen d'empêcher définitivement la publication par un autre était de la faire lui-même.

Le volume autorisé de ses écrits parut à Londres, chez William Heinemann, en 1890, sous le titre de *The gentle art of making enemies.* (Le joli art de se faire des ennemis.) On y trouve réunis un compte rendu de son procès avec Ruskin, le pamphlet qui suivit sur l'*Art et les critiques d'art,* son catalogue de la seconde exposition des vues de Venise, avec les jugements hostiles de la critique, *le Ten o'clock,* ses propositions sur l'esthétique et enfin la suite des controverses, démêlés, attaques et ripostes, à laquelle ont donné lieu les incidents de ses années de combat. Le

(1) *The gentle art of making enemies.* Published by SHERIDAN FORD. New York, Frederick Stokes, 1890.

livre présente ainsi une image complète de l'homme. Il le laisse voir tel qu'il a été, joignant la sûreté de vue et la rectitude du jugement à la plus étonnante veine d'humour et de persiflage.

Whistler, après avoir au début signé ses œuvres de son nom, avait adopté comme marque un papillon. Il devait étendre l'usage de cette sorte de monogramme à ses lettres et écrits et en faire un emploi général. Le papillon a changé d'aspect avec les années, il a fini par être placé dans des poses variées, sur une feuille de support. Il avait revêtu dès l'origine une forme qui eût obligé un entomologiste à créer, d'après lui, un genre spécial et il était appelé à se caractériser de plus en plus. Dans le volume où sont réunis ses écrits, Whistler l'a introduit, en manière de signatures, au cours des pages, pour en faire définitivement un étrange animal. Il l'a comme pénétré, dans chaque cas, de l'esprit propre à l'écrit au bas duquel il figure. Lorsqu'il s'agit de pamphlets, d'épigrammes ou de morceaux d'attaque, le gentil papillon des champs s'est ainsi transformé en bête de combat, se convulsant dans des poses agressives et laissant voir une longue queue terminée par un dard menaçant.



LES LITHOGRAPHIES
ET LES PASTELS

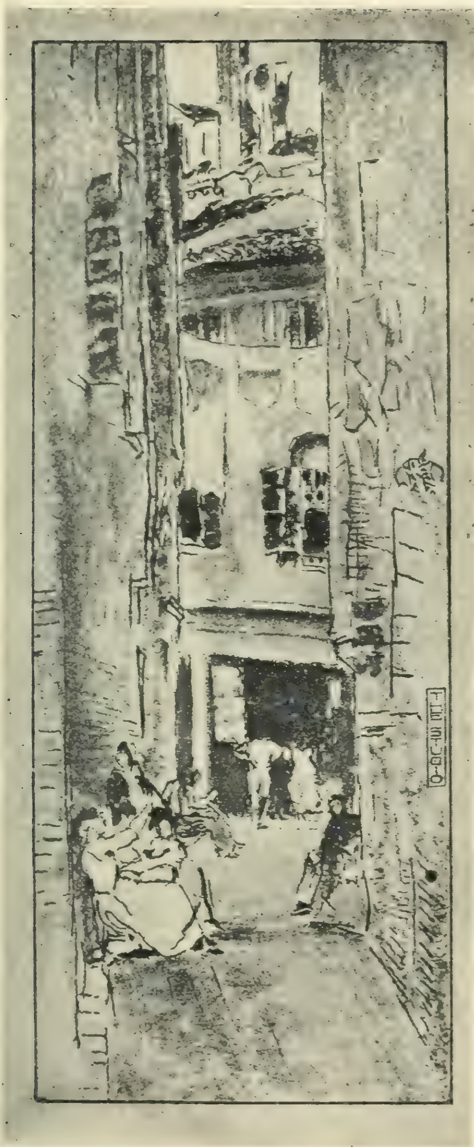
Whistler n'a commencé qu'assez tard à s'adonner à la lithographie. Ses premières œuvres, dans ce genre, sont seulement de 1878-1879. Il produit, pour ses débuts, diverses pièces, dessinées directement sur la pierre, parmi le *Nocturne* et *Lime house*, compris ensuite dans une série de six feuilles, publiée en 1887 par MM. Boussod Valadon, à Londres, sous le titre général de *Notes*. Whistler délaisse après cela un assez long temps la lithographie. C'était pendant les années où il allait à Venise et où il était absorbé, à son retour, par l'impression de ses vues à l'eau-forte.

Il se remit à la lithographie en 1887-1888, pour ne plus l'abandonner. A ce moment, le procédé qui consiste à trans-

porter sur la pierre un dessin tracé d'abord sur le papier s'était très perfectionné et était devenu d'une pratique sûre. Whistler ne dessinera donc plus désormais que sur le papier. Cela lui permettra de travailler dans des circonstances, où il n'eût pu le faire s'il eût fallu porter avec soi une pierre. Il pourra rendre des motifs de toute sorte, pris à l'improviste, qui auront le charme de ces choses saisies sur le vif. Son œuvre lithographique a pu demeurer ainsi très variée et elle ne sent point le travail et la recherche de l'atelier. On y voit de simples croquis, de véritables croquetons, puis à l'état plus poussé, des vues variées, des figures de femmes nues ou drapées d'étoffes légères ou encore vêtues au goût du jour et aussi des portraits d'hommes. Dans un art où la valeur de l'impression joue un si grand rôle, Whistler avait eu la bonne fortune de rencontrer à Londres un habile imprimeur lithographe Thomas Way, qui devait faire de ses œuvres des tirages parfaits.

Les lithographies pourraient être classées, d'après les lieux de leur production. Pendant les années où il habite Paris, surtout en 1893-1894, on a une série de sujets et de motifs pris à Paris : *la Grande Galerie du Louvre, le Jardin du Luxembourg, le Serrurier de la place du Dragon, la rue de Furstenberg. Les Confidences dans le jardin,* deux femmes debout qui causent, ont été saisies dans le jardin même de sa maison, rue du Bac.

Les vues de Londres et des sites anglais, particulièrement nombreuses, ont été prises à différentes époques. En 1895, il va en villégiature à *Lyme Regis*, une station de bains de mer, dans le *Dorsetshire.* Il y exécute, outre une série d'œuvres lithographiques des plus originales, deux



16. — LES ASSEMBLEURS DE PERLES. *(Venise.) Pastel.*

têtes à l'huile, l'une d'homme *le Maître forgeron*, l'autre de jeune fille, *la Petite Rose de Lyme Regis*. Les deux sont maintenant au musée de Boston.

En 1896, sa femme étant tombée malade, il était venu habiter avec elle le Savoy hotel, qui domine, de la hauteur du Strand, à Londres, toute la Tamise. La malade se trouvait là au grand air et l'artiste jouissait sur le fleuve d'échappées magnifiques. Il en a profité pour obtenir quelques-unes de ses lithographies les mieux réussies. *Le Petit Londres* donne la rive gauche de la Tamise, le quai, la cathédrale de Saint-Paul, les ponts au loin. *Les Pigeons du Savoy* donnent aussi la rive gauche non plus en aval, mais en amont, avec les tours du Parlement dans le fond. Il a encore pris du Savoy une autre vue des plus intéressantes : le fleuve vu de haut, dans toute sa largeur, avec des barques, à ras l'eau, les constructions de la rive au delà fermant l'horizon. Une sorte de buée, de brouillard crépusculaire d'une grande fluidité enveloppe la scène entière. Il y a là un rare succès d'exécution.

Whistler a fait un certain nombre de lithographies de nu ou de femmes légèrement drapées. Le modèle posait naturellement pour ces sortes d'œuvres, elles ont donc la saveur de réalité, que peut donner la reproduction de la forme humaine présente sous les yeux, mais, en même temps, elles offrent des traits de ressemblance avec les figures pompéiennes ou mieux les terres cuites grecques. A remarquer parmi ces productions délicates : *le Petit modèle nu lisant*, une petite fille assise, les jambes croisées, vue de profil, lit dans un livre qu'elle tient à la main. Quoique l'artiste n'ait ici cherché qu'à rendre simplement

le charme qu'il ressentait, la comparaison avec les figurines grecques, comme souplesse et élégance des formes, vient d'elle-même à l'esprit.

En outre des femmes drapées vers lesquelles sa fantaisie l'avait porté, il a représenté des femmes en costumes du jour, on pourrait même dire dans le costume à la mode. Sous les titres plus ou moins fantaisistes, qui ont servi à les désigner, c'étaient de véritables portraits, facilement reconnaissables à qui avait vu les originaux. Les pièces dénommées *la Sieste, Au balcon* ont été faites d'après sa femme en 1896, au Savoy hotel. *Needlework* (la couture) est un portrait de sa belle-sœur, Mlle Rosalind Birnie Philip, qu'il a instituée son héritière et son exécutrice testamentaire. On a aussi de lui les portraits du peintre Walter Sickert, qui fut son élève, du poète Henley, de Thomas Way, l'imprimeur de ses lithographies. La pièce connue sous le nom *le Docteur*, représente son frère William, qui exerçait la médecine à Londres.

Le portrait de Stéphane Mallarmé a été mis, comme frontispice, en tête du volume : *Vers et Prose, par Stéphane Mallarmé chez Perrin*, 1893. Mallarmé est d'une étonnante ressemblance, le bras en mouvement et le tête inclinée, selon son habitude, lorsqu'il conversait avec ses amis. Ceux qui l'ont connu peuvent croire qu'ils l'entendent parler. L'image n'existe cependant que comme un souffle. Elle est venue du plus rapide coup de crayon. C'est une improvisation et on n'improvise pas le rendu aussi frappant d'un être humain, il faut l'avoir profondément pénétré, pour le donner avec cette intensité de vie et de caractère. Mais aussi la petite figure tout en étant venue d'une improvisation, n'en n'est pas moins due à un travail serré et

prolongé. Whistler avait tenu Mallarmé à poser assez longtemps. Il dessinait rapidement, comme la notion de l'œuvre légère qu'il voulait faire le lui commandait, mais les premières images ainsi obtenues, avant qu'il eût bien pénétré son modèle, lui semblaient faibles et il les déchirait pour recommencer. Mallarmé, qui ne s'expliquait pas bien la méthode, avait comme perdu l'espoir d'une réussite, lorsque Whitsler, au moment voulu, produisait une dernière improvisation, celle-là parfaite et condensant toute l'observation accumulée par les essais préliminaires.

Mallarmé et Whistler s'étaient liés d'amitié. Rapprochés par un fond commun de raffinement et de délicatesse, ils différaient cependant, du tout au tout, comme caractère et comme humeur; autant l'un était paisible, porté à l'indulgence, autant l'autre était surexcitable et belliqueux. Mallarmé a traduit le *Ten o'clock* en français.

Whistler a encore fait en lithographie, les portraits de ses compatriotes et amis, M. et Mme Joseph Pennell, qui ont été à Londres de ceux qui ont su le mieux l'apprécier et le défendre et qui ont écrit sur lui un livre complet, où il est montré sous ses multiples aspects (1).

Whistler s'est essayé à la lithographie en couleurs. Après avoir obtenu des résultats satisfaisants, il s'est contenté de produire quelques pièces parmi lesquelles *la Maison jaune* à Lannion, *la Maison rouge* à Paimpol, exécutées pendant une excursion en Bretagne, où il prenait aussi les vues de Vitré, tirées en noir.

---

(1) *The life of James Mac Neill Whistler*, by E.-A. and J. PENNELL. London, William Heinemann, 1908. New and revised edition, 1911. — Traduction française. Paris. Hachette, 1913.

Les lithographies ont paru de diverses façons, à des époques variées. Whistler en a maintes fois donné à des journaux. En 1890 survenait à Londres *The Whirlwind* (le Tourbillon), rédigé par deux jeunes gens, qui prétendaient faire revivre la cause des Stuarts. Il existe, en Bavière je crois, un prince rattaché aux Stuarts par sa naissance, que quelques entêtés ont persisté à tenir pour le légitime héritier du trône d'Angleterre. Les rédacteurs du *Whirlwind* étaient de ceux-là et ils se proposaient de ramener l'attention sur leur roi. A cette singulière entreprise, ils en avaient ajouté une autre, presque aussi désespérée, qui était de faire connaître et comprendre à leurs lecteurs les œuvres de Mallarmé et des poètes décadents français. Enfin, en troisième lieu, ils avaient pensé à se recommander en art de Whistler. Ils étaient allés le trouver et lui, qui aimait assez les gens hors des voies battues, leur avait donné de ses lithographies à mettre dans leur journal. Le *Whirlwind* offrait donc, pour un penny, un plaidoyer en faveur des Stuarts, une poésie de Mallarmé et une lithographie de Whistler; malgré cela, il ne put vivre et disparut. Autres temps, autres mœurs. Ces lithographies négligées quand on les avait sous la main, aujourd'hui qu'on ne les trouve qu'avec peine, on les recherche et on les achète à prix d'or.

Vers la même époque paraissait un nouveau périodique *The Albemarle*, dont le premier numéro contenait une lithographie de Whistler. Le tout se vendait six pence.

M. Thomas R. Way a donné à Londres, en 1896, un catalogue des lithographies, où 130 pièces sont décrites (1);

---

(1) London, George Bell and Son. M. Way a aussi fait paraître un



17. — DESSIN A LA PLUME.

dans une seconde édition de son catalogue, publiée en 1905, après la mort de Whistler, le nombre des lithographies est porté à 160.

Whistler a employé le pastel d'une façon particulière, non point à l'exécution de portraits, usage auquel on l'a surtout appliqué en France, mais à la production de légères figures, principalement de femmes et au rendu de vues, ou plutôt de croquis urbains. Les figures de femmes sont survenues à diverses époques. Elles s'offrent généralement, quand elles ne sont pas des études de nu, drapées d'étoffes légères ou transparentes. Elles possèdent un genre d'élégance qui fait penser aux figurines grecques. C'est la même sensation que donnent celles de ses lithographies, consacrées à des sujets analogues. Dans les pastels, la couleur mise sobrement, ne recouvre le papier, qui est souvent gris, que par parties et se combine avec des lignes ou contours tracés au crayon.

C'est surtout à Venise que Whistler a employé le pastel, au rendu de vues et de scènes en plein air. La première exposition des vues de Venise à la *Fine Art Society*, à Londres, en décembre 1880, laissa voir, après les eaux-fortes, 53 pastels. Whistler avait eu librement recours, dans le catalogue, à sa nomenclature habituelle. Les œuvres portaient des qualifications comme *Harmonie en bleu et brun*, *Note en couleur chair*, *en opale*, *en turquoise*, qui n'étaient pas précisément faites alors pour lui attirer la faveur de la presse et des critiques.

---

volume sur l'art de Whistler, en collaboration avec M. Dennis. *The art of James Mac Neill Whistler, An appreciation*. London, George Bell and Son. 1905. (Illustré.)

Whistler a su aussi utiliser l'aquarelle. Il l'a appliquée aux sujets les plus divers, par exemple, au rendu de la figure. (Nous en donnons ici un exemple dans le portrait que nous reproduisons de Nelly Finch.) Cependant, il s'en est surtout servi pour prendre des vues légères.

LE SUCCÈS

Whistler eût attendu en Angleterre le succès comme peintre, pendant de longues années encore, si, pour l'obtenir, il eût dû compter sur un retour favorable de l'opinion. s'y produisant spontanément, sans aide extérieure. Heureusement qu'il avait pied ailleurs, qu'il demeurait avec la France en une communauté d'esprit, qui allait lui permettre d'y recueillir des marques éclatantes d'approbation. Ce sera donc le succès d'abord obtenu en France qui, venant à agir par contre-coup en Angleterre, facilitera le travail qui s'y opérait en sa faveur et fera tomber des résistances jugées insurmontables. Pour comprendre sinon l'impossibilité du moins la difficulté que Whistler eût encore éprouvée longtemps en Angleterre, de se faire apprécier, il faut se rendre compte qu'il y existait alors

des peintres universellement admirés, produisant d'après une même esthétique enracinée, et voir quelle place lui et son art occupaient par rapport à eux.

Trois peintres tenaient alors, en Angleterre, le premier rang : Leighton, Millais et Burne Jones. Frederic Leighton était un homme de fort belle mine, on pourrait même dire de magnifique prestance qui, à mesure qu'il montait dans l'échelle sociale semblait n'obtenir que son dû. Il était parvenu au poste le plus élevé que pût ambitionner un artiste dans sa sphère, celui de président de la Royal Academy; il avait été honoré de la dignité de chevalier *(Knight)*, la plus haute distinction, jusqu'alors conférée à aucun peintre en Angleterre, y compris Reynolds, puis avait été promu à la pairie pour devenir Lord Leighton. Il brillait par la parole et ses discours, aux banquets de la Royal Academy qu'il présidait, soulevaient les applaudissements des convives. Il s'était fait construire une maison, qui aidait à sa renommée, qu'on visitait par curiosité, sur le modèle des habitations de Damas, avec des murs recouverts de briques vernissées et un jet d'eau dans la pièce centrale. Il possédait donc des avantages variés, qui expliquaient son élévation ; d'ailleurs, galant homme, d'un commerce facile et agréable. Il existait une ombre à cette grandeur, que Whistler avait l'habitude de montrer, lorsque après avoir énuméré complaisamment les titres et facultés de l'homme, il disait : « Et il peint par-dessus le marché. » C'était là une vérité. La peinture n'était plus devenue chez lui qu'une superfétation. Dans sa jeunesse, son art empreint de réminiscences italiennes et se rattachant à la tradition classique, avait suffi pour le distinguer, mais loin de se développer, de prendre de la puis-

sance et de l'ampleur, il était allé comme en s'étiolant, de telle sorte qu'à la fin, ce n'était plus le mérite de l'artiste qui soutenait la réputation de l'homme, mais le rang où l'homme s'était élevé qui, éblouissant le public, continuait à faire admirer l'artiste.

Millais était alors de tous les peintres jouissant de la faveur, le mieux doué et le plus puissant. Il avait, à son début, fait partie du groupe des Préraphaélites et s'y était montré avec une physionomie à part. Il avait, à ce moment, exécuté ses compositions les plus originales : *le Huguenot*, *les Feuilles d'automne*, *les Fossoyeuses*, etc., des groupes de personnages ou des scènes rendues avec une certaine raideur, mais possédant de la vie et de l'émotion. Ces œuvres qui devaient en définitive, former la meilleure partie de sa production, comme il arrive toujours, avaient d'abord, à cause de leur originalité même, été mal reçues. Il avait donc renoncé à la manière serrée et caractéristique de son début, pour peindre d'une façon moins exceptionnelle. Il se mettait ainsi à l'unisson du goût général et alors obtenait, de plus en plus, la faveur publique. A la fin, avec sa grande renommée, il voyait venir à lui la clientèle riche, qui lui demandait des portraits exécutés le plus souvent sans recherches, et parmi lesquels ce n'était plus qu'exceptionnellement qu'apparaissaient de ces morceaux rappelant la force et l'originalité des œuvres passées. Il en était aussi venu à peindre des figures de fillettes, faisant des moues ou prenant des airs de coquettes, ce qui s'explique puisqu'elles étaient généralement destinées à être reproduites à la Noël, comme images en couleur, par des journaux illustrés. L'une d'elles, *Cherry ripe* (la Cerise mûre), une petite fille une cerise à la main, publiée

par le *Graphic*, avait même obtenu un énorme succès et avait dû se vendre à quelque chose comme cinq cent mille exemplaires. Millais, ainsi adapté au goût commun, devait voir sa renommée grandir jusqu'au dernier jour et il recevait, comme Leighton, de ces honneurs exceptionnels, qui, jusqu'alors, n'avaient été obtenus par aucun peintre anglais : il était créé baronnet.

Burne Jones avait, au début, comme continuateur des Préraphaélites, tenu la position d'un dissident. Cependant, après n'avoir d'abord recueilli que les louanges des esthètes et des adhérents du Préraphaélisme, il gagnait le grand public et faisait de plus en plus la conquête des écrivains et des critiques. Fondé, en effet, qu'il était, sur la littérature et la reprise des formes anciennes, son art était de ceux vers lesquels les hommes de lettres se sentent naturellement portés. Burne Jones perdait donc complètement son premier caractère de dissident, pour finir par n'avoir plus d'adversaires. La Royal Academy l'élisait alors membre d'un vote unanime, se produisant comme une acclamation, et il était après cela créé lui aussi baronnet. A partir du moment où cette double consécration lui était acquise, il passait à l'état d'homme tenu au-dessus de tout débat et de toute critique.

Ces artistes élevés à un rang aristocratique, avec leur grande renommée et leur popularité, constituaient les astres principaux du monde de l'art, sur lesquels les autres se modelaient et autour desquels ils gravitaient. Il s'était ainsi formé une véritable combinaison de l'ensemble des peintres, qui avait présenté et fait accepter aux critiques, au public mondain, au peuple entier une esthétique, hors de laquelle on ne concevait plus rien de valable. Or, elle

eût pu se résumer en deux points : 1° une œuvre peinte doit pouvoir parler au spectateur et l'intéresser, en lui présentant des compositions déterminées, des personnages en action, des scènes expressives; 2° une œuvre peinte doit être finie, poussée à un haut degré de précision et offrir des lignes et des contours bien arrêtés. Ces règles avaient été d'autant mieux acceptées par les critiques et le public, qu'elles correspondent à leurs dispositions naturelles, le public ne s'intéressant réellement dans une œuvre d'art qu'à l'anecdote, qui peut s'en dégager et les littérateurs ayant au fond la même tendance, qui leur permet de se retrouver dans la peinture sur leur propre terrain.

Mais, avec ces idées, que deviennent les qualités essentielles à rechercher avant tout comme rares, le mérite intrinsèque de la substance peinte, la valeur en soi du coloris, la beauté du dessin et de la touche à part du sujet représenté? Ces points décisifs étaient alors en Angleterre comme oubliés. Et aussi, les artistes jugés si grands, d'après l'esthétique dominante, n'étaient-ils au fond, que des colosses aux pieds d'argile. Aucun d'eux n'était grand peintre au sens strict du mot. Aucun d'eux ne pouvait se comparer aux vrais maîtres, les devanciers pénétrés du caractère anglais, Hogarth, Reynolds et Gainsborough.

Personne n'allait aussi loin dans ses jugements; demeurant sur le terrain de l'étroite actualité, on trouvait excellent ce qui venait de ceux qu'on ne discutait plus. L'esthétique régnante paraissait la seule admissible et tout ce qui en différait était méprisé. Or, Whistler se montrait absolument rebelle à l'esthétique régnante, aussi ne pou-

vait-il manquer d'être conspué et condamné. Il déclarait, lui, que c'était la valeur décorative, la beauté de la substance, la largeur de facture qui, avant tout, constituaient les mérites d'une œuvre et que, quand ces qualités manquaient, tout le reste devenait indifférent. Aussi, conformant sa conduite à ces préceptes, recherchait-il pour ses tableaux, ces arrangements de coloris et ces harmonies de tons, dont les autres ne s'inquiétaient nullement et négligeait-il, pour s'en tenir à la représentation directe de la nature, ces sujets littéraires, ces motifs historiques ou légendaires, ayant la prétention d'intéresser tout spécialement le spectateur.

Dans ces conditions, ses œuvres devaient avoir une physionomie différente de celles des autres et, comme les autres étaient pour le peuple entier les vrais maîtres, les vrais artistes, lui, en face d'eux, n'était plus qu'un artiste manqué, qu'un mystificateur, qu'un homme engagé dans une fausse voie. Et alors, le mettre sur le même rang que les autres paraissait impossible. Le critique du *Times*, dans son compte rendu de l'exposition de la Grosvenor Gallery en 1882, le déclarait formellement, lorsqu'à propos de ses envois il disait : « Devant les grands portraits en pied « de M. Whistler, la critique et l'admiration paraissent « également impossibles et l'esprit hésite entre le senti« ment que l'artiste se moque du spectateur ou que le « peintre souffre de quelque illusion optique. Après tout, « il existe certains canons acceptés pour ce qui constitue « le bon dessin, la bonne couleur, la bonne peinture, et « quand un artiste se met délibérément à les méconnaître « ou à les violer tous, il convient de ne pas classer ses « œuvres parmi celles des artistes ordinaires. »



18. — Portrait de NELLY FINCH. *Aquarelle.*

Collection de M. OTTO GUTEKUNST, Londres.

Il existait donc comme un fossé entre les artistes de grand renom de la Royal Academy et Whistler; ils se trouvaient d'un côté et lui de l'autre. Il était ainsi un véritable *outsider*. Si cette position lui avait été faite par les artistes et les critiques devenus ses adversaires, il faut convenir qu'il n'avait point cherché à l'éviter. On peut même dire qu'il agissait de manière à creuser lui-même le fossé et qu'avec son esprit de combativité, rendant coup pour coup, il se plaisait à bien constater la séparation établie. Comme le nombre et la qualité des ennemis n'étaient point pour l'effrayer, voici de quelle manière il traitait, en 1886, dans *The Truth*, la Royal Academy tout entière et par conséquent l'ensemble des peintres prônés par la critique et admirés par le public : « Ce que vous appelez l'art anglais « n'est nullement de l'art, mais un produit dont il y aura « toujours abondance, que les hommes auxquels il est dû « soient morts et appelés X... ou X... (je vous laisse vous-« même à les désigner) ou vivants et appelés X... ou X... « (quiconque il vous plaira de choisir, en tournant les « pages du catalogue de l'Academy). La grande vérité qu'il « vous faut comprendre est qu'il n'y a réellement pas « lieu de faire un choix dans cette longue liste. Ils appar-« tiennent tous à l'excellente armée de la médiocrité. Les « différences entre eux étant minimes — simplement « microscopiques — comparées à l'énorme distance exis-« tant entre eux et les grands. Ils sont les commis voyageurs « de l'art, dont les œuvres sont les marchandises et la « bourse est l'Académie. »

De pareilles attaques dans un journal très lu, sans parler des épigrammes décochées sous toutes les formes, n'étaient pas faites pour lui ramener ceux qui l'avaient

d'abord condamné et voulaient le maintenir à l'écart. Mais s'il se montrait ainsi impitoyable dans ses jugements sur les peintres, autour de lui devenus ses adversaires, ce n'est pas qu'il fût incapable d'admiration. Il exaltait, en toutes circonstances, Velasquez et Tintoret, dont il faisait ses dieux. Il vantait Hogarth et le mettait hors de pair parmi les vieux Anglais. Il savait aussi louer certains artistes vivants, en Angleterre, avec lesquels il était lié d'amitié. C'étaient ceux-là qui, engagés comme lui hors des voies battues, se voyaient aussi méconnus; et il était alors tout naturel qu'il prît parti pour eux. Les artistes de la sorte, ses amis, étaient Albert Moore, Carlo Pellegrini et Charles Keene.

Albert Moore, un délicat, se recommandait surtout par le charme. Il suivait, plus qu'aucun autre peintre en Angleterre, la même esthétique que Whistler. Il dédaignait comme lui, dans la peinture, le côté littéraire, anecdotique ou historique et faisait surtout consister le mérite des œuvres en harmonies de couleurs et en combinaisons de lignes. Il peignait des femmes drapées, ne se livrant à aucune action particulière et dans des poses appelées à faire simplement valoir les plis des étoffes et la beauté des contours. Ses arrangements offraient comme une réminiscence de l'antique, sans aller jusqu'aux formes classiques. Ils demeuraient originaux par l'imprévu des poses et par l'introduction d'arabesques et d'accessoires propres à l'auteur.

Albert Moore, par le fait qu'il s'était soustrait à l'esthétique régnante, se trouvait isolé. Il exposait ses œuvres à la Royal Academy où elles étaient reçues; d'ailleurs, comme elles ne présentaient aucun motif jugé intéressant

et que leur mérite délicat échappait, elles passaient généralement inaperçues, ou semblaient d'ordre inférieur. Il était venu témoigner en faveur de Whistler, au cours du procès Ruskin et avait exprimé, en termes chaleureux, son appréciation des nocturnes si attaqués. Cela n'était pas fait pour lui rendre les critiques et l'Académie favorables, pas plus que la circonstance que Whistler lui avait dédié le pamphlet sur l'*Art et les Critiques d'art* qu'il publiait à l'issue de son procès. Albert Moore, de nature maladive, devait mourir à l'âge de cinquante-deux ans, comme ignoré du grand public, goûté seulement par quelques connaisseurs et repoussé par la Royal Academy qui, lui préférant des hommes sans talent, n'avait voulu de lui ni comme membre ni comme associé.

Carlo Pellegrini, napolitain transplanté en Angleterre, avait essayé de la peinture sans grand succès. Ses tableaux, envoyés à quelques expositions de la Grosvenor Gallery, n'avaient rien laissé voir de particulier. Il avait su s'ouvrir, en compensation, une autre voie où il devait se montrer tout à fait maître. C'était celle non pas de la caricature, comme on l'a dit le plus souvent en parlant de lui, mais de ce que nous appellerons le portrait-charge. Le caricaturiste donne généralement le même caractère à l'ensemble de ses figures, tandis que Pellegrini a su conserver à chaque être sa physionomie et sa démarche propres, en les portant à leur suprême expression. Autant de portraits, autant de types distincts.

Ces portraits, tenus malgré tout pour des caricatures, publiés, sous la forme de lithographies, par un journal hebdomadaire, le *Vanity Fair*, signés d'un nom d'emprunt fantaisiste *Ape* (singe), ne furent jamais considérés, par

le public et les critiques, comme œuvres de grand art. Mais Whistler les prisait fort et il témoignait à leur auteur, avec lequel il était lié d'amitié, une estime toute particulière. Un des points de son esthétique était en effet que la dimension et la nature de la matière dans une œuvre n'importaient aucunement, que de très petites productions, des eaux-fortes, des terres cuites comme celles de Tanagra, un éventail peint par Hokousaï, pouvaient être œuvres de grand art, tandis que les tableaux à l'huile, aux sujets historiques, aussi travaillés que possible, dus aux hommes les plus renommés, mais manquant des vrais dons de l'artiste, n'étaient qu'un « produit » et de la « marchandise ».

Pellegrini ne pouvait faire poser ses modèles. Pour découvrir leur manière d'être variée et saisir dans chaque cas leur originalité, il était obligé de les chercher sur le lieu même où ils se laissaient le mieux voir, dans la rue, au club ou au Parlement. Après les avoir observés, il les tenait et les repassait assez longtemps dans sa mémoire avant de les fixer sur le papier. Cette pratique lui demandait une grande contention d'esprit. Il était de nature phtisique et l'inclémence du ciel anglais, jointe à la fatigue de son travail, amena sa mort en 1889, à l'âge de cinquante ans.

Le journal *Vanity Fair*, qui donnait les portraits-charges des personnages en vue en Angleterre, a donné en 1878 celui de Whistler. Il le demanda à Leslie Ward, qu'il tenait en son emploi, concurremment avec Pellegrini. Ward signait *Spy* (espion). Le portrait-charge qu'il a fait de Whistler, sous le titre de *Une symphonie*, est très vivant. Il suggère bien la physionomie de l'original, lorsqu'il lui

plaisait d'aller par la ville dans un de ces costumes où la marque du gentleman et le genre artiste se mêlaient curieusement. Whistler a posé pour ce portrait. Ward, venu dans son atelier, fit de lui un dessin sur nature, d'après lequel il exécuta sa lithographie. La tête devait être recouverte originairement du chapeau à haute forme que Whistler portait d'habitude, mais Ward s'étant, par inadvertance, assis dessus et l'ayant aplati, on le remplaça par une sorte de coiffure boléro, qui se trouva sous la main et dont Whistler se servait aussi à l'occasion.

Charles Keene, dont Whistler admirait particulièrement le talent, formait un absolu contraste avec ces peintres de l'Académie comblés de faveurs et anoblis. Il a vécu méconnu du public, sans recevoir honneurs ou distinctions d'aucune sorte, tout au plus estimé à sa valeur par quelques artistes. Il se montrait du reste indifférent pour tout ce qui s'appelle popularité, gloire ou récompense. Il ressemblait à ces anciens artistes, qui ont bâti des cathédrales ou laissé des gravures sans s'inquiéter de sortir de l'obscurité. Pendant les trente ans où il a donné au *Punch*, le journal satirique vu par toute l'Angleterre, des dessins, il n'y a jamais mis que ses initiales, un C et un K entrelacés, de telle sorte que le public a toujours comme ignoré son nom et sa personnalité. Il rendait avec *humour* et d'une manière originale, mais excessivement fidèle, le monde de la bourgeoisie et du peuple; son art s'appliquait ainsi à des scènes et à des types familiers qu'on avait sous les yeux et qui alors étaient tenus pour tellement ordinaires, qu'on en dédaignait la représentation comme venue en quelque sorte toute seule.

Quand on feuillette aujourd'hui les volumes du *Punch*, ce sont les dessins de Keene, à partir du moment où Leech, mort, n'apparaît plus qui, seuls, restent saisissants, comme choses simples et puissantes. Les productions compliquées des autres, suggérées par des motifs d'intérêt passager, après avoir de leur temps monopolisé l'attention, sont maintenant presque incompréhensibles et, ne possédant d'ailleurs qu'une valeur d'art secondaire, demeurent sans intérêt. Keene, dans sa jeunesse, avait appris à graver sur bois. Lorsqu'il vint à se découvrir le talent de l'artiste créateur, connaissant la technique de la gravure, il y adapta son travail et dessina lui-même directement sur bois. De la sorte ses dessins du *Punch* ont pu ajouter à leur valeur propre, comme choses dessinées, le mérite d'offrir, une fois reproduites, des gravures sur bois qui sont de premier ordre.

Keene était l'homme le plus simple du monde, son art l'absorbait entièrement, il y mettait tout son plaisir. On pouvait le rencontrer à l'affût, derrière un omnibus ou une voiture arrêtée, prenant des croquis de scènes fugitives. Il portait en bandoulière une gibecière, où il tenait ses crayons et son papier et, quand il passait dans la rue avec ses grandes jambes et son corps mince, il ne suggérait guère l'idée d'un artiste, mais eût pu être pris plutôt pour un pêcheur ou un naturaliste. Il avait comme atelier une chambre au-dessus d'une boutique, dans Chelsea. Pour mobilier, deux ou trois chaises, avec une table, sur laquelle se trouvaient quelques blocs de bois pour recevoir ses dessins. Lorsque Whistler devint président de la *Society of British artists* dans Suffolk street, Keene fut une des recrues qu'il y fit entrer, pour vivifier la vieille maison et



19. — Portrait de Lady ARCHIBALD CAMPBELL.

lorsque ayant manqué d'être réélu président, il donna sa démission de membre de la société, Keene fut un de ceux qui se retirèrent avec lui.

On voit ainsi que Whistler avec son originalité, de même que les quelques artistes qui, comme lui, sortaient de la règle, étaient mis et tenus en Angleterre à un rang inférieur. L'esprit dominant leur était contraire, la faveur publique s'écartait d'eux. Whistler, comme le plus puissant des originaux, avait, malgré tout, conquis parmi les jeunes artistes de l'influence. Des connaisseurs, des écrivains nouveaux venus, des gens divers savaient apprécier son art, mais, tous ensemble, ils ne formaient jamais qu'un groupe replié sur lui-même et étouffé par le peuple entier, qu'il semblait impossible de changer. Il faut donc se retourner maintenant vers la France et voir comment il y obtenait une approbation dont l'effet, par contre-coup, allait se faire sentir partout ailleurs.

Whistler, arrivé jeune à Paris, avait partagé la vie des artistes français. Il régnait, à l'époque où il se trouvait à Paris, un esprit de changement parmi les peintres; une esthétique nouvelle se formait. C'est de là que devait venir chez lui, comme chez les peintres créateurs français de sa génération, l'aversion pour la « peinture d'histoire », où l'artiste se consacre à rendre des personnages et des scènes, qui ne se sont point directement offerts à ses yeux ou à son imagination, mais ont pris d'abord forme dans la littérature. Répudiant toute attache littéraire, Whistler s'était, dès son apprentissage, mis à rendre la vie. Courbet l'avait ensuite confirmé dans cette voie. Courbet avait été le premier des aînés à l'apprécier et à le louer. Il lui en avait été très reconnaissant. Entre eux, existait la dis-

tance qui sépare un homme arrivé à la grande renommée du jeune homme qui débute. Whistler, dans ses rapports avec Courbet, commencés en 1859 et qui ont duré longtemps, avait donc montré de la déférence et accepté la prééminence du maître, ce qu'il ne lui est arrivé de faire en aucun autre cas. Courbet a pu ainsi lui servir de modèle, en divers points, et exercer sur lui une véritable action. La maxime qu'il préconisait, « qu'un peintre ne doit rendre « que ce que ses yeux peuvent voir », a été particulièrement suivie par Whistler qui, quelles qu'aient été ses inventions de coloris et ses imaginations de nomenclature, n'a jamais représenté que des motifs pris dans la nature autour de lui. Whistler était, en réalité, un Américain francisé. Le *Times*, après l'avoir longtemps méconnu, a cependant, dans l'article nécrologique qu'il lui a consacré, su très bien le définir lorsqu'il en a dit : « James Abbott Mac Neill « Whistler était Américain de naissance et Français par « son éducation artistique et ses sympathies ; et Français-« Américain il est resté jusqu'à la fin, malgré sa longue « résidence à Londres (1). »

Whistler, pendant ses années d'étude à Paris, avait donc reçu la profonde empreinte du milieu français et s'y était à ce point adapté, qu'il avait d'abord été considéré par ses camarades comme en faisant partie, sans que son origine étrangère fût aucunement remarquée. Fantin-Latour a bien montré cette naturalisation dans le monde artistique français, lorsque, groupant dans son *Hommage à Delacroix* exposé au Salon, en 1864, les hommes qui représentaient à Paris l'originalité et l'avenir, il mettait

(1) *The Times*, 18 juillet 1903.

Whistler avec Manet, Baudelaire, Bracquemont, Fantin et Duranty.

Quand Whistler vint s'établir à Londres, il y arrivait donc tout formé, à un âge où l'on ne change plus au fond, avec une manière d'être très spéciale. Aussi apparut-il que son esthétique différait de celle des artistes anglais. Il n'avait d'ailleurs pas plus d'affinités avec les Anglais, comme homme que comme artiste. Il était très brun, plutôt petit, mince, d'une grande mobilité de visage, impulsif, capricieux; il faisait des gestes, il parlait haut, toutes choses opposées au flegme britannique. Sa langue était bien du pays, mais alors, dès qu'il ouvrait la bouche, son accent le mettait encore à part et révélait l'Américain. Ressemblant si peu aux Anglais, il ne pouvait, sans secours étranger, arriver à se faire reconnaître par eux pour ce qu'il valait, et il ne pouvait non plus, avec son genre artiste à la française, se laver du reproche d'excentricité et atteindre à cet air grave que tout homme doit laisser voir en Angleterre, pour tenir rang, en quoi que ce soit.

Whistler était ainsi à l'état de dissident en Angleterre. Ce n'est que quand sa personne et ses tableaux revenaient en France que, placés dans le milieu où étaient leurs affinités, ils pouvaient trouver leur exacte mesure. C'est donc de la France que devait lui venir d'abord la juste appréciation de son talent. Il avait, avec *la Fille blanche*, au Salon des refusés, en 1863, produit une grande impression et laissé des souvenirs durables. Il envoyait aux Salons de 1865 et de 1867 des œuvres qui confirmaient l'opinion favorable, créée par *la Fille blanche*. En 1865, c'était *la Princesse du pays de la porcelaine*, dont Burger Thoré a dit : « Comme « fantaisie de coloris, cette princesse est affolante. » En

1867, c'était *Au piano* qui, refusé en 1859, n'avait pu alors être remarqué que par un groupe d'artistes, dans l'atelier de Bonvin, mais qui, maintenant reçu, recueillait l'approbation d'une élite beaucoup plus étendue.

Whistler, à partir de 1867 jusqu'en 1882, restait quinze ans sans envoyer au Salon, à Paris. Pendant ce laps de temps, les procédés de la peinture avaient subi de grands changements. L'effort vers la manifestation de formes nouvelles, libérées de la tradition classique, avait abouti. Une transformation radicale s'était en même temps accomplie dans le régime des Salons et des récompenses à y décerner. L'État se dessaisissait, en 1881, de ses droits traditionnels sur les Salons, pour les remettre aux artistes eux-mêmes, constituant une société légalement reconnue. Le premier soin des artistes maîtres d'eux-mêmes, fut de changer le mode de formation des jurys. Jusqu'à ce jour, les jurys avaient été composés de membres en partie nommés par l'administration des Beaux-Arts et en partie élus par les artistes, mais par les seuls récompensés, médaillés ou hors concours. Tous les membres du jury, d'après le nouveau règlement inauguré par la *Société des Artistes français* se constituant, durent être élus par le suffrage de tous les exposants sans distinction. Le premier jury ainsi formé se trouva, en majorité, composé d'hommes imbus de l'esprit nouveau qui, pour marquer leur rupture d'avec les anciens errements, comprirent, au Salon de 1881, Manet parmi les récompensés, en lui décernant une médaille.

Whistler, de retour au Salon en 1882, trouvait donc devenus les maîtres ses anciens camarades du temps de son séjour à Paris, les refusés avec lui des années 1859 et 1863,

les hommes qui avaient fait entrer la peinture dans les voies nouvelles. Or, cette peinture des voies nouvelles était la peinture existant par elle-même et pour elle-même, s'attachant à rendre directement la vie et la nature, ayant rejeté les personnages de la mythologie, de l'histoire et de la légende, et trouvant la beauté dans les qualités de lignes et de palette. Cette peinture-là était celle même de Whistler, dont il avait pris la notion à Paris, qu'il préconisait sans succès en Angleterre où, contrairement à ce qui se passait en France, l'art appuyé sur la littérature se maintenait dominateur. Whistler revenait donc au Salon, en 1882, pour s'y trouver dans un milieu favorable. Ses tableaux devaient être bien accueillis maintenant, comme montrant la recherche de ces qualités avant tout picturales, que les autres recherchaient aussi.

Il apparaissait au Salon de 1882, avec le portrait en noir et blanc de Mme Meux (1). L'œuvre, si originale, fut fort remarquée d'une élite, mais, précisément, son aspect imprévu l'empêcha d'être reconnue pour ce qu'elle valait, par la généralité de la critique et du public. Il envoyait au Salon, en 1883, un tableau exécuté depuis plus de dix ans, ayant eu ainsi le temps de prendre son caractère définitif et, d'ailleurs, un des plus importants et des mieux réussis qu'il eût peints, *le Portrait de ma mère*, et ce tableau lui obtenait, enfin, un succès éclatant. Il eut la bonne fortune de plaire à l'élite et à la foule. Cette vieille dame assise, dans sa pose si simple, arrêtait le commun des

---

(1) *Le Portrait de Mme Meux* a été dénommé par erreur, dans le catalogue du Salon, *Portrait de M. Harry Men*, titre qui n'a aucune signification.

visiteurs par son expression pathétique et quant aux artistes et aux connaisseurs, ils louaient l'assemblage et la transparence des gris et des noirs, où se révélait la maîtrise d'un homme obtenant des effets puissants par les moyens les plus sobres. Le jury décerna une médaille à son auteur.

L'obtention d'une médaille, quoiqu'elle ne fût que de troisième classe, était pour Whistler un avantage important. C'était, en France, la reconnaissance officielle de son talent qui, apprécié seulement à sa première manifestation publique en 1863 par une minorité d'artistes, arrivait maintenant à n'être plus disputé et à se voir consacrer. En outre, cette récompense décernée à Paris devait, par répercussion, exercer son influence à Londres. Whistler s'y trouvait, à cette époque, au point le plus bas, comme défaveur, où il pût tomber. Le groupe restreint de ses partisans était étouffé et impuissant, sans raisons saisissantes à opposer au dénigrement général. Mais cette médaille du Salon venait tout à coup fournir un argument probant. Contre le jugement des peintres de la Royal Academy et du public anglais, il y avait appel auprès des artistes français et du public parisien. Or, Paris a toujours joui dans le domaine de l'art, surtout dans celui de la peinture, d'une véritable prééminence, et y être reconnu ne saurait manquer de faire redresser les condamnations ayant pu se produire ailleurs. En effet, à partir du moment où Whistler eut recueilli une récompense officielle à Paris, sa position se trouva changée à Londres. Le soulèvement contre lui y avait été si général et si profond que la manifestation du changement ne se produirait que lentement et ne deviendrait tout à fait apparente qu'après plusieurs années



20. — Portrait de THÉODORE DURET.

et de nouvelles marques d'estime obtenues en France, mais déjà, au fond, le coup était porté.

Whistler exposait au Salon de 1884 les *Portraits de Carlyle* et *de Miss Alexander*. Son succès, de nouveau très grand, venait confirmer celui qu'il avait obtenu, l'année précédente, avec le portrait de sa mère. On n'eût pu trouver d'œuvres plus dissemblables, comme choix du modèle et comme arrangement de coloris, que ces deux portraits. Dans leur contraste, ils se complétaient l'un l'autre et montraient les formes diverses que le talent de l'auteur pouvait prendre. Le *Portrait de Miss Alexander*, exposé à la Grosvenor Gallery en 1881, avait été particulièrement maltraité par la critique anglaise. Les caricatures avaient tellement défiguré la jeune fille représentée que la pauvrette, incapable naturellement de comprendre le mérite intrinsèque de l'œuvre et ne voyant que la laideur qu'on lui prêtait, se sentait honteuse quand on la désignait comme l'original de l'œuvre ou que, reconnue comme telle, l'attention se fixait sur elle. Ce portrait, dans son arrangement imprévu de gris et de vert transparents, frappait au contraire tout particulièrement les artistes au Salon. Il était donc l'objet de nombreuses louanges, qui venaient s'ajouter à l'approbation générale recueillie par le portrait de Carlyle.

Continuant à prendre Paris pour centre de ses expositions, maintenant qu'il avait abandonné à Londres la Grosvenor Gallery et que la *Society of British artists* dans Suffolk street allait lui être fermée, il envoyait au Salon en 1885 les *Portraits de Lady Archibald Campbell* et *de Théodore Duret*, en 1886 le *Portrait de Sarasate* et, en 1890, deux nocturnes. Les distinctions honorifiques conférées par le

gouvernement venaient maintenant s'ajouter à la récompense décernée par les artistes. En 1889, il était fait chevalier de la Légion d'honneur, en 1891 officier. Ces décorations montraient clairement l'estime dans laquelle il était tenu en France. Ce fut un nouveau coup porté à ses détracteurs en Angleterre.

La cause déterminante de son grand succès en France avait été en définitive la montre du portrait de sa mère au Salon, en 1883. Whistler, qui a toujours été très sensible au bon accueil qu'il a reçu en France, qui a toujours su témoigner de son estime pour tout ce qui était français, voulut, dans ces circonstances, que ce portrait, l'œuvre à laquelle il tenait le plus, appartînt à la France. Il déclara donc à ses amis de Paris, qu'il désirait le voir entrer au Musée du Luxembourg et que, puisque de la France lui étaient venues les récompenses qui avaient contribué à lui amener ailleurs l'opinion, il serait reconnaissant d'une dernière faveur qu'on pourrait lui faire, celle d'acheter le tableau, en fixant d'ailleurs un prix aussi réduit qu'on voudrait. La question d'argent ne se posait pas pour lui dans ce cas, le prix bas qu'on pourrait lui offrir lui était indifférent, c'est le principe de l'achat en lui-même auquel il tenait. En effet, le simple fait de l'achat d'un de ses tableaux par un tel personnage que le gouvernement français pour son musée national, prendrait le caractère d'une victoire artistique et lui vaudrait, auprès des Américains et des Anglais, une vraie consécration.

Lorsque le désir que Whistler éprouvait de faire entrer son œuvre au Musée du Luxembourg, sous la forme d'une vente à prix tellement réduit que son désintéressement ressortait évident, fut connu, on se montra prêt à y sous-

crire. Le tableau avait été remis à Paris à M. Joyant, de la Maison Boussod Valadon, qui entama la négociation. M. Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts, la conduisit au ministère et fit décider l'achat en principe, au prix de quatre mille francs. Le ministre de qui relevaient les Beaux-Arts, M. Bourgeois, écrivit alors à Whistler, pour lui dire qu'il serait heureux d'acquérir le portrait de sa mère, mais que la somme qu'il pourrait offrir lui paraissait si peu élevée, qu'il craignait qu'elle ne fût un obstacle à la conclusion de l'achat. Whistler répondit par la lettre suivante :

« 27 novembre 1901.

« Monsieur le Ministre,

« Vous me voyez fort heureux et éminemment touché de « l'honneur que vous me faites en me proposant l'achat « d'une de mes œuvres pour le Musée du Luxembourg.

« Le tableau, dont vous avez fait choix, est bien précisément celui que je pouvais le plus sensiblement souhaiter voir devenir l'objet d'une si solennelle consécration.

« Je m'empresse donc de vous faire savoir que l'obstacle « des conditions prévu par votre lettre n'en saurait être « un, puisque je m'en remets entièrement à vous, monsieur « le Ministre, pour le soin de les fixer vous-même, d'après « ce que vous savez des ressources mises à votre disposition, en pareil cas, par l'État.

« Ce flatteur témoignage de sympathie, couronnant les « gracieux honneurs qui me viennent de France, m'est trop « précieux pour que je veuille, en cette occasion, examiner « autre chose que lui-même.

« Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de « ma plus haute considération.

« James WHISTLER. »

Le ministre, M. Bourgeois, vint après cela en personne voir le tableau chez MM. Boussod Valadon. Il le loua fort et en ratifia définitivement l'achat au prix fixé de quatre mille francs, en s'excusant de la modicité de la somme. A la suite de cette transaction, où la courtoisie et la bienveillance avaient été égales des deux parts, le *Portrait de ma mère* prenait place au Musée du Luxembourg.

Comme Whistler l'avait prévu, son entrée par achat dans un musée national français fut pour lui, dans le monde anglais, une vraie consécration. Les artistes de Londres de la nouvelle génération maintenant grandie lui donnèrent un banquet pour célébrer l'événement.

La maison Boussod Valadon, ayant son siège principal à Paris et une succursale à Londres, était tout à fait acquise à Whistler. Elle avait, en 1887, édité une série de ses lithographies et tenait depuis longtemps de ses tableaux, qu'elle vendait, en surmontant le mieux possible la défaveur qui les atteignait alors. Whistler se résolut, en conséquence, à faire dans ses galeries de New Bond street une exposition d'ensemble de son œuvre peinte. Il pensait qu'après le travail qui s'était opéré en sa faveur en Angleterre, les marques d'approbation officielles recueillies en France, l'entrée du portrait de sa mère au Musée du Luxembourg, une telle exposition exercerait une action heureuse sur le public anglais. Il trouva dans le directeur de la succursale de Londres, M. D. C. Thomson, un auxiliaire dévoué, qui sut rechercher et réunir les tableaux. L'exposition s'ouvrit en mars 1902. Elle comprenait comme portraits : *Carlyle, Miss Alexander, Rosa Corder, Lady Meux en rose, Lady Archibald Campbell*, dénommée alors « la Dame au brodequin jaune ». Comme œuvres diverses : *l'Écran doré, la Petite*



21. — Portrait de Lady MEUX

fille blanche, la Symphonie en blanc n° 3, le Balcon, la Jaquette de fourrure. Comme nocturnes : gris et argent, *Quai de Chelsea;* bleu et or, *le Vieux pont de Battersea;* noir et or, *la Roue de feu;* noir et or, *la Fusée qui tombe;* gris et or, *la Neige à Chelsea;* bleu et argent, *la Tamise à Battersea;* gris et or, *le Pont de Westminster;* bleu et argent, *Bognor;* bleu et or, *Valparaiso.* Comme vues en clair : *Chelsea sous la glace; Crépuscule, en couleur chair et vert, Valparaiso; Symphonie, en gris et vert, l'Océan; bleu et argent, la Vague bleue; rose et gris, Chelsea.*

Le succès de cette exposition révéla le changement qui, au cours des années, s'était opéré dans l'opinion anglaise. On était amené ainsi à reconnaître de nouveau comment le temps sert les novateurs et les originaux. On pouvait constater une fois de plus que, pour que l'opinion publique se transforme, il faut cette action lente, qui amène à la vie une autre génération, naturellement portée à trouver bon ce qui avait paru mauvais à la devancière. Voilà donc ce même Whistler, qui venait présenter en bloc les œuvres condamnées en détail. Il ne faisait aucune concession. Là apparaissaient de nouveau ses nocturnes les plus honnis. Dans le catalogue s'étalait plus que jamais cette nomenclature musicale, jugée à sa survenue monstrueuse. Sa première exposition d'ensemble, en 1874, dans Pall-Mall, avait soulevé le public contre lui, mais, maintenant que l'accoutumance était acquise, que les spectateurs appartenaient en grande partie à une autre génération, le résultat était tout différent et le succès se produisait avec éclat.

Certes, il y avait encore nombre de gens incapables de comprendre les nocturnes et qui ne voyaient toujours dans

la nomenclature musicale qu'une fantaisie bizarre, mais les œuvres claires, les portraits étaient acceptés et goûtés de tous. Et de nombreux artistes, tout un monde de jeunes gens admiraient l'ensemble sans restriction. Le plus surprenant était le ton changé des critiques et de la presse. On voyait surgir des écrivains nouveaux venus qui, partisans de Whistler jusqu'à l'enthousiasme, n'avaient plus que des louanges à exprimer. Les vieux critiques si impitoyables ne se retrouvaient plus : les uns étaient morts, les autres atténuaient leur blâme ou gardaient le silence. Lorsque l'exposition prit fin, Whistler sentait que sa situation en Angleterre allait être changée. Il serait désormais reconnu et apprécié. Il serait tenu pour un artiste créateur, avec la réserve, chez ceux qui persistaient plus ou moins dans le vieil état d'esprit, qu'à l'extrême point son originalité atteignait l'excentricité et frisait l'incompréhensible. En outre, il allait maintenant trouver des acheteurs pour ses œuvres et se tirerait ainsi de la gêne et des embarras d'argent, dont il avait eu fort à souffrir depuis sa ruine, à la suite du procès Ruskin.

Le portrait de Carlyle figurait à l'exposition chez MM. Boussod Valadon avec la mention, sur le catalogue : prêté par la corporation de Glasgow. Après être resté des années sans pouvoir se vendre, il venait en effet d'être acheté par la ville de Glasgow. Mais il faut raconter comment Whistler avait dû garder si longtemps ce portrait, ne serait-ce que pour enseigner la patience à ces artistes qui, dans l'avenir, pourraient être, eux aussi, méconnus et devraient attendre les acheteurs.

Il avait d'abord exposé *le Portrait de Carlyle* à Londres, en 1874, dans Pall Mall, en 1877, à la Grosvenor Gallery.

Il en demandait 400 guinées (10,500 francs). Aucun acheteur ne s'était présenté. Il l'avait aussi envoyé dans ces mêmes années à une exposition à Edinbourg. Le portrait avait attiré l'attention de certains patriotes qui, désireux d'assurer à l'Écosse cette image d'un de ses grands hommes, se mirent à faire circuler des listes de souscription. Il s'agissait de réunir les 400 guinées demandées. Mais ils eurent soin d'expliquer, dans un préambule, que le mobile de leur action était uniquement le désir de posséder un portrait de Carlyle et point du tout celui d'avoir un tableau d'un artiste aussi décrié que l'était alors Whistler. Celui-ci, apprenant le commentaire désobligeant apporté à l'achat de son œuvre, y vit une insulte à sa dignité d'artiste. Il écrivit immédiatement pour élever le prix de 400 à 1,000 guinées. C'était mettre fin à toute possibilité de vente. En effet, les gens qui ne seraient peut-être pas parvenus à réunir même 400 guinées, pour un portrait ayant le désavantage d'être de Whistler, s'arrêtèrent immédiatement devant la demande qui paraissait, à cette époque, irréalisable et insensée de 1,000 guinées.

Le portrait revint à Londres. Whistler le remit alors à M. Graves, éditeur de gravures dans Pall Mall, qui s'assura le droit de reproduction et le fit graver à la manière noire, comme pendant au *Portrait de ma mère* qu'il gravait aussi. Puis Whistler, à la suite du procès Ruskin, tombé dans des embarras d'argent, obtint de M. Graves une avance de 200 guinées sur le prix de vente, toujours fixé à 400 guinées. Il voulut, en 1884, envoyer le portrait à Paris au Salon; à ce moment, j'étais à Londres, et se trouvant pris lui-même par l'exécution d'une de ses œuvres, il me pria de lui rendre le service de le faire partir. J'allai trouver

M. Graves. Il vit avec plaisir l'envoi du tableau au Salon, ce qui augmentait les chances de vente; cependant, pour garantir son avance de 200 guinées, il ne consentit à s'en dessaisir que contre un reçu que je lui donnai, portant engagement de le lui retourner après le Salon. Le tableau fut fort admiré à Paris par les artistes et les connaisseurs; d'ailleurs, personne ne se présenta pour l'acheter et à la clôture du Salon, je le fis revenir chez M. Graves, qui me remit mon reçu.

M. Graves, désireux de vendre le tableau pour rentrer dans son avance, me demanda alors de l'aider à trouver un acheteur. Nous passâmes en revue les collectionneurs et amateurs de Londres que nous soupçonnions à même de pouvoir apprécier une œuvre de Whistler et il nous fut impossible d'en découvrir un seul dans des dispositions d'esprit à réellement acheter *le Portrait de Carlyle*. Je connaissais un riche négociant de Dublin, qui patronnait en Irlande les expositions d'art et achetait des tableaux; l'ayant justement rencontré à Londres, je l'amenai devant le portrait. M. Graves et moi le lui vantâmes avec tant de chaleur que nous le décidâmes presque à l'acheter. Cependant, il demanda à réfléchir. Il alla aux renseignements et marchands, amateurs, artistes, consultés, le détournèrent si bien qu'il renonça à l'achat et repartit pour Dublin sans chercher à me revoir. Je l'ai revu depuis. Whistler avait conquis enfin la faveur et vendait ses œuvres et il m'a exprimé le grand regret qu'il éprouvait maintenant d'avoir manqué le portrait. « Mais, m'a-t-il dit, je n'étais « pas assez connaisseur pour oser passer outre à l'opinion « générale hostile, et je pensais que M. Graves et vous ne « vantiez l'œuvre, vous que par amitié pour Whistler,

« M. Graves que par intérêt. » M. Graves ne réussit donc point à vendre le tableau, lorsque Whistler, ayant rétabli ses affaires, lui remboursa son avance de deux cents guinées et reprit son bien.

En 1888, il y eut à Glasgow une exposition universelle qui joignit aux produits de l'industrie une section des Beaux-Arts. Whistler y envoya le portrait de Carlyle. Il en demandait maintenant mille guinées. L'exposition eut un grand succès. Elle fut visitée, on peut dire, par tous les Écossais et par de nombreux Anglais. Carlyle était mort depuis des années et son portrait attira particulièrement l'attention. Glasgow est une ville riche, qui compte des amateurs d'ordres divers. Il s'y fût trouvé sûrement quelque acheteur isolé ou quelque groupement prêt à payer un gros prix, pour un portrait de Carlyle qui eût été peint par un artiste en faveur et dont les œuvres se fussent vendues d'habitude très cher, mais on ne pensait pas encore, en Écosse, qu'un tableau de Whistler pût valoir mille guinées. Aussi le portrait exposé, tout en étant très regardé, ne trouva-t-il point acquéreur et revint-il à Whistler, à Londres.

Cependant, l'attention restait maintenant fixée sur le portrait de Carlyle vu si souvent et les artistes écossais, qui avaient su l'admirer, se résolurent à une démarche, pour en amener l'achat par la ville de Glasgow. Ils présentèrent un mémoire à la corporation ou conseil municipal où ils l'invitaient à l'acheter. Il fallait, disaient-ils, assurer à l'Écosse ce portrait d'un de ses grands hommes, qui avait l'avantage exceptionnel d'être un chef-d'œuvre d'art. La corporation ainsi éclairée décida, en 1891, l'acquisition du tableau et l'envoi de quelques-uns de ses mem-

bres à Londres pour la réaliser. On savait que le prix était de mille guinées. La corporation, imbue des vieilles idées sur le peu de valeur vénale des œuvres de Whistler et désireuse de ménager les deniers publics, trouvant ce prix excessif, avait chargé ses envoyés d'en obtenir la réduction. Venus à Londres, ils voulurent donc marchander. Whistler, en même temps qu'il se dit touché de l'honneur qu'on lui faisait de rechercher son tableau, leur exprima son étonnement qu'une ville comme Glasgow essayât de lui disputer quelques guinées et il leur déclara que, s'ils ne se décidaient, *hic et nunc,* à lui payer son prix, il l'élèverait ensuite considérablement et même vendrait le tableau ailleurs. Les envoyés, sous le coup de cette menace, consentirent sans plus à donner les mille guinées et le portrait allait prendre place au Musée de Glasgow, dont il fait maintenant la gloire.

Ainsi il avait fallu près de vingt ans pour que le portrait de Carlyle trouvât acheteur, au prix qui paraît aujourd'hui si modeste de mille guinées et il avait été montré, sans pouvoir se vendre, à deux expositions à Londres, à deux en Écosse, et au Salon à Paris.

Whistler était resté longtemps ignoré des Américains, ses compatriotes. Il avait quitté son pays de naissance et il fallait naturellement un long temps, pour que son nom et ses œuvres fussent connus sur une terre où il n'habitait plus. Le premier compatriote qui sut l'apprécier fut M. Georges Lucas, de Baltimore, un ami de son demi-frère l'ingénieur. Il était venu lui aussi habiter en France, à Paris; il l'avait recherché, en arrivant, et s'était lié avec lui. Il eut l'occasion de lui donner un coup d'épaule en signalant ses œuvres à M. Avery, de New-York, commis-

saire général des États-Unis pour la section des Beaux-Arts, à l'exposition universelle de 1867. M. Avery fit, en conséquence, figurer de nombreuses eaux-fortes de Whistler et quatre de ses tableaux, parmi lesquels *la Fille blanche*, dans la section américaine à l'exposition universelle de 1867. M. Avery, éclairé dès lors sur la valeur de Whistler, se mit particulièrement à rechercher ses eaux-fortes. Il put ainsi, à une époque où elles n'étaient pas très rares, en commencer une collection qui, poursuivie pendant des années et entrée maintenant, par legs, à la bibliothèque de New-York, est devenue une des plus précieuses qui sera certainement jamais formée.

En exceptant ces amis de la première heure et quelques autres, Whistler resta pendant des années inconnu des Américains qui n'avaient, du reste, aucune occasion de voir ses œuvres. Lorsque le bruit fait par le procès Ruskin et par l'étrangeté des nocturnes et de la langue musicale eut répandu son nom parmi eux, ils ne surent d'abord le voir que sous les traits que leur présentait le miroir anglais. Il leur faisait l'effet d'un être excentrique, dont l'art était d'un mérite incertain et le talent hors des classifications. Cette sorte de jugement se maintint à peu près jusqu'au jour où le succès obtenu en France vint changer leur opinion. Lorsqu'ils virent que Whistler était définitivement placé en France au premier rang parmi les illustres, ils comprirent que ce devait être le plus grand artiste que leur pays eût produit. Ils surent dès lors, sous des formes diverses, lui donner des témoignages de leur estime et de l'orgueil qu'il leur causait. Whistler, à partir de ce moment, put se sentir aux États-Unis tenu au rang d'homme contribuant à la gloire nationale.

Les collectionneurs américains se sont mis à rechercher ses œuvres et, avec la décision qui les caractérise et en élevant les prix, ils ont fait passer d'Europe en Amérique une très grande partie de ses eaux-fortes et de ses tableaux.

LES DERNIÈRES ANNÉES

Whistler devait se montrer comme artiste, dans ses dernières années, de même qu'à son début, sous le double aspect d'aquafortiste et de peintre, avec cette addition que l'aquafortiste s'était doublé du lithographe. Il avait continué, pendant les années que nous venons de traverser, à ajouter de nouvelles eaux-fortes aux anciennes. Les eaux-fortes produites en dernier par Whistler, séries ou pièces détachées, montrent l'extrême point que son originalité devait atteindre. Dès ses débuts, on avait reconnu en lui le graveur d'instinct, l'homme que ses propensions destinaient à se servir de préférence d'une pointe pour dessiner. Il était allé tout de suite, dans les circonstances les plus diverses, prendre, le cuivre à la main, des images devant la nature. En développant cette coutume, il est arrivé à fixer les effets les plus éphémères et ce que les autres ne font généralement qu'à l'aide d'un crayon et d'un calepin, il le faisait, lui, avec la pointe et le cuivre. Il emportait en voyage des cuivres tout préparés dans ses

malles, ensuite, arrivé sur un lieu d'élection, en mettait dans sa poche pour s'en servir à l'improviste. Il a pu ainsi exécuter des séries de sommaires esquisses, de rapides croquis. On est loin avec lui du graveur classique travaillant dans son atelier sous une glace dépolie.

Les dernières eaux-fortes présentent de ces images saisies, comme au vol, en plein air. Il a produit ainsi de légères vues marines à l'occasion de la grande revue de la flotte anglaise à Spithead, au jubilé de la reine Victoria, en juillet 1887. Le travail a été exécuté sur un bateau. Le nombre des traits a été réduit au minimum. Les images obtenues n'en donnent pas moins une sensation étonnante de l'espace. Elles laissent voir les cuirassés, au loin, à l'état minuscule et cependant toujours puissants. La houle est marquée par quelques rides de l'eau. La qualification qui vient d'elle-même devant cette suite de Spithead est celle d'*impressionniste*. En effet, l'eau-forte y rend de ces apparitions fugitives, de ces sensations de mouvement qu'on ne s'était point encore permis de lui demander.

Prises au hasard des lieux et des circonstances en France, à Paris, Tours, Bourges, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, les eaux-fortes de la dernière période offrent naturellement une grande variété dans le degré d'exécution et la somme de travail; à côté de motifs tout à fait fugitifs se trouvent des sujets rendus avec détails. Les vues de Hollande rentrent dans cette dernière catégorie. Whistler aimait beaucoup la Hollande. Il y est allé à maintes reprises. Il y a pris des vues à l'eau-forte qui, par la technique, se rapprochent plutôt de celles de Venise, ce qui s'explique par une sorte de similitude des sujets, malgré la différence des climats. Il trouvait en Hollande,



22. — REVUE NAVALE A SPITHEAD.

comme à Venise, des monuments et des maisons sur des canaux et les procédés appliqués aux premiers motifs devaient revenir plus ou moins avec les seconds, par suite du fond commun existant entre eux.

Whistler, dans son raffinement, en était venu à ne pouvoir souffrir le tirage de ses eaux-fortes par aucun imprimeur. Les épreuves de sa dernière période ont été toutes obtenues par lui ou sous sa direction immédiate, avec un soin extrême. Le travail subtil de la pointe n'a guère permis de faire mordre le cuivre et, sous l'action de la presse, les traits se sont rapidement affaiblis. Beaucoup des dernières eaux-fortes sont donc destinées à rester très rares.

Les eaux-fortes ont été cataloguées de bonne heure. M. Wedmore, dans un catalogue dressé en 1886 (1), en donne deux cent quatorze ; dans une seconde édition publiée en 1899 (2), il élève le nombre à deux cent quatre-vingt-six. En 1902, un amateur américain publiait un catalogue, à New-York (3). Il ajoutait aux sujets déjà décrits, tant en sujets nouveaux qu'en anciens oubliés, près de cent numéros et portait le total à trois cent soixante-douze. Ce n'étaient là, si l'on veut, que des inventaires préliminaires.

Les Américains, qui se sont mis à montrer pour Whistler l'intérêt que, comme compatriotes, ils lui devaient, ont maintenant dressé des catalogues qu'on peut dire définitifs. En 1909, sous les auspices du Carlton club de Chicago,

---

(1) *Whistler's etchings*, by Frederic WEDMORE. A.-W. Thibeaudeau, London, 1886.

(2) *Whistler's etchings*, by Frederic WEDMORE. V. and D. Colnaghi. London 1899.

(3) *Catalogue of etchings*, by J.-Mc N. WHISTLER, compiled by an amateur. New York. Wunderlich. 1902.

M. Howard Manfield a publié un catalogue où quatre cent quarante sujets sont décrits, ne laissant plus évidemment à découvrir que ces quelques pièces d'états rares ou obscurs, telles qu'on en découvre de temps en temps dans l'œuvre des graveurs ayant beaucoup produit et telles qu'on en découvre même encore dans l'œuvre de Rembrandt.

Venant après tous les autres, M. Edouard G. Kennedy a dressé, avec l'appui du Grolier Club de New-York, un véritable monument aux eaux-fortes. Tous les catalogues survenus avant celui qu'il allait faire paraître avaient été purement descriptifs, sans reproductions par l'image et une description, quelle qu'elle soit, ne suffit pas pour qu'on puisse se bien représenter une gravure. Il faut l'avoir sous les yeux afin de la connaître réellement.

M. Kennedy, dans son catalogue en quatre volumes, n'a guère ajouté de sujets à ceux que M. Manfield avait décrits, mais, entrant dans une voie nouvelle, il donne la reproduction par la photographie de tous les sujets décrits, avec leurs différents états et variantes, et dans la dimension exacte des originaux, sans réduction. Son catalogue renferme ainsi plus d'un millier de reproductions par l'image.

C'est là un ouvrage précieux. Quand on sait à quel petit nombre ont été tirées certaines œuvres gravées des grands artistes et, en particulier, certaines œuvres de Whistler, et quand on se rend compte du nombre croissant de collectionneurs et de musées, qui se créent dans le monde pour accaparer les œuvres d'art, on peut dire que les amateurs devront renoncer désormais à voir par leurs yeux et à toucher de leurs mains les œuvres gravées les plus rares des grands artistes. Elles sont destinées à rester éparses

et immobilisées dans les pays les plus distants. Mais, avec le catalogue de M. Kennedy, l'œuvre gravée de Whistler apparaît tout entière, les pièces les plus rares, les états uniques, perdus ou cachés au loin peuvent être ainsi connus (1).

Whistler a montré la plupart des œuvres peintes dans les dernières années de sa vie à de nombreuses expositions, tant à Paris qu'à Londres. Lorsqu'en 1890 la *Société nationale des Beaux-Arts* se forma à Paris avec ses expositions au Champ-de-Mars, en abolissant chez elle l'octroi des médailles et des récompenses, contrairement à la *Société des Artistes français* qui continuait aux Champs-Élysées les anciens Salons avec leurs pratiques, il s'y rallia et la choisit pour exposer les œuvres principales qu'il voulait faire connaître en France. Il montra ainsi en 1891 au Champ-de-Mars *le Portrait de Miss Rosa Corder* et *la Marine de Valparaiso*. Il y envoyait en 1892 un des portraits peints à Londres, à son retour de Venise, de Mme Meux, devenu maintenant Lady Meux, le portrait clair, *Harmonie en gris et rose*, avec plusieurs nocturnes.

Il avait, en 1894, au Champ-de-Mars, une exposition variée, des nocturnes, deux marines et, dominant le tout, le portrait en pied, de grandeur naturelle, du comte Robert de Montesquiou-Fezensac. Ce portrait avait été exécuté à Paris, où Whistler, après trente ans, venait de nouveau résider. Montesquiou est en habit noir — c'était le troisième habit noir que Whistler peignait — sa pelisse jetée

---

(1) Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu, possède ce catalogue : *The etched work of Whistler*, compiled, arranged and described by Edward G. KENNEDY. *The Grolier Club of the city of New York*, 1910.

sur le bras gauche et la main droite appuyée sur une badine. Le portrait était désigné en sous-titre *Noir et argent*, d'après l'arrangement des couleurs réalisé. Cette œuvre est une de celles où l'on peut le mieux voir, comment le souci que l'auteur avait d'obtenir des combinaisons de coloris se produisait sans nuire au rendu des traits humains. Elle vient ainsi prouver que les deux qualités, la réussite d'une beauté de coloris et l'expression de la vie, pouvaient s'obtenir parallèlement et s'adapter l'une à l'autre sans se nuire. Le portrait de Montesquiou est certes d'une belle coloration dans les noirs, cependant l'original s'y montre bien avec son caractère complexe. On sent, dans cet être maigre et élancé, le gentilhomme et en même temps l'homme de manières et de goûts recherchés.

Dans son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, où il avait exécuté le portrait de Montesquiou, Whistler peignait encore un portrait en pied de M. George Vanderbilt. Je le vis un soir, tard, dans l'atelier. Je n'en distinguai bien que le bas des jambes, très minces. Les peintres arrangent généralement les parties du corps qui leur paraissent hors des règles, pour les ramener au type commun, mais Whistler avait évidemment laissé aux jambes de son modèle leur réelle minceur. Il l'avait d'ailleurs fait avec art, car elles ne présentaient rien de disgracieux et donnaient bien l'idée qu'elles suffisaient à supporter le poids du corps. Je n'avais vu ce portrait que fugitivement; une seule particularité, celle des jambes, m'avait frappé, puis je l'oubliai, n'ayant aucune raison spéciale de me le rappeler.

Je me trouvais des années après à Cologne et, pour rentrer à Paris, pris le train venant de Berlin. Un voyageur

se tenait debout dans le corridor du long wagon où je montai. Je fus frappé de la minceur particulière de ses jambes. Je pus m'assurer, en le regardant attentivement, que je ne l'avais jamais vu; cependant ses jambes minces m'étaient connues. Après avoir cherché assez longtemps à m'expliquer comment je pouvais connaître une partie d'un homme que je n'avais jamais vu, le portrait de Whistler me revint tout à coup à l'esprit. Je me dis : ce doit être là M. Vanderbilt. J'allai aux renseignements. En effet c'était bien lui.

Je racontai à Whistler de quelle façon j'avais reconnu en voyage un de ses modèles. Il en éprouva un grand plaisir. C'était bien la preuve, comme il le soutenait, que les recherches de coloris ne l'empêchaient pas de rendre le modèle vivant dans toute sa vérité.

Whistler participait aussi aux expositions internationales de peinture tenues dans la salle Petit, rue de Sèze. Il y montrait, à plusieurs reprises, des séries complètes de ses tableaux. On pouvait, grâce à ces envois s'ajoutant à ceux du Champ-de-Mars, connaître à Paris la gamme entière de ses nocturnes. Des productions du pinceau conçues en dehors des données courantes, avec une appellation spéciale, ne sauraient, en aucun lieu, parler au grand public. Les nocturnes ne furent donc pas au fond plus appréciés du public parisien qu'ils ne l'avaient été de celui de Londres, mais l'indignation et le mépris qu'ils avaient soulevé à Londres n'eurent aucun équivalent à Paris. Les arrangements de couleur et de tons, les effets de lumière ou d'ombre, depuis longtemps acceptés comme partie légitime des recherches des peintres, ne sauraient plus paraître étranges. Si, cependant, les appellations de Whistler tirées

de la musique semblaient toujours singulières, elles n'étaient d'ailleurs tenues par les Parisiens, habitués à l'originalité des artistes, que pour une fantaisie ne préjugeant en rien de la valeur des œuvres. Les nocturnes n'obtinrent donc point à Paris, en bien ou en mal, la grande notoriété qu'ils avaient acquise à Londres. La foule les regarda comme des choses curieuses, sans en retirer de sensations bien déterminées.

Cependant, ils furent compris et admirés par ces délicats, critiques, peintres, poètes ou musiciens, pour lesquels Verlaine a écrit :

Car nous voulons la nuance encor,
Pas la couleur rien que la nuance.

Dans ce cercle où la recherche de la forme inusitée et de l'expression subtile est le fond de l'esthétique, ils excitaient de l'enthousiasme. On ne sut assez les louer. Ils montraient, rendues effectivement, ces ombres transparentes, ces apparitions éphémères, qui semblent devoir s'évanouir, lorsqu'on veut leur donner une forme concrète. Ce qui paraissait de sa nature insaisissable était là, arrêté sur la toile. Ce qu'on eût cru devoir échapper à la main tenant le pinceau était fixé et cependant conservé dans toute sa fluidité. Il y avait, dans ces œuvres de raffinement, la maîtrise d'exécution de celui qui a réussi à rendre ce que les autres ont rêvé ou entrevu, sans le croire réalisable. Gustave Geffroy a exprimé la grande impression produite sur lui et ses amis par les nocturnes lorsqu'il a dit : « C'est la nuit qui passe sur l'eau, qui englobe la ville, « qui absorbe l'air, c'est elle qui domine le paysage, qui « lui donne cette couleur inclassée que l'on voit les yeux



23. — LA TOUR DE L'HORLOGE. (Amboise.)

« fermés, qui en fait l'apparence visible de l'ombre, le « portrait prodigieux de l'obscurité. » Huysmans en a parlé, lui aussi, avec étonnement : « Ces sites d'atmosphère « et d'eau s'étendaient à l'infini, suggéraient des dodeli- « nements de pensée, transportaient sur des véhicules « magiques, dans des temps irrévolus, dans les limbes. « C'était loin de tout, aux extrêmes confins de la peinture, « qui semblait s'évaporer en d'invisibles fumées de couleurs, « sur ces légères toiles. »

Chaque art a ses formules particulières d'expression, cependant il est des modes qui, par leurs traits caractéristiques, peuvent s'étendre à tous. Sous la diversité des procédés, la poésie, la peinture et la musique pourront donc laisser voir, à de certains moments, un esprit commun. Le côté de fluidité, de rêve, de nuances indéterminées que possédait la peinture de Whistler trouvait de très près son équivalent, en poésie, dans les vers de Mallarmé et de Verlaine. La plume et le pinceau produisaient ici, en se tenant chacun à ses règles et cependant selon une esthétique au fond semblable et pour obtenir un résultat après tout du même genre. La musique seule était restée en dehors de l'innovation raffinée, mais elle devait aussi la connaître. L'homme qui lui en donnait la formule, Debussy, admirait tout particulièrement l'art de Whistler. De même que Mallarmé était son poète, Whistler était son peintre. Et sans vouloir pousser plus loin qu'il ne convient l'influence du peintre sur le musicien, on doit croire que les nocturnes de Whistler ont agi, par suggestion, sur Debussy pour l'amener à produire les siens. Les nocturnes de Whistler laissent le motif indéterminé, sous une enveloppe générale d'atmosphère ou d'ombre, qui vaut par

elle-même et devient la raison du tableau; et également dans les nocturnes de Debussy, la mélodie ou motif musical reste enveloppée dans une harmonie indéfinie et continue qui forme la trame même de l'œuvre. Ainsi Whistler qui, au début, avait dû emprunter à la musique la langue convenable pour exprimer ce que son art de la peinture avait d'inattendu, lui aura ensuite montré, par sa réussite, que le mode subtil et indéterminé était une forme désirable qu'il pût lui appartenir aussi de s'appliquer.

Whistler participa à l'exposition universelle de 1900, dans la section des États-Unis, à la fois comme peintre et comme graveur. Comme peintre, il envoyait deux œuvres récentes, deux portraits en pied, le sien et celui de sa belle-sœur Mme Whibley, connu sous le titre de *l'Andalouse,* et une œuvre ancienne, *la Petite fille blanche.* Comme graveur, il montrait une série d'eaux-fortes et des lithographies. Il obtint une double récompense, deux médailles de première classe, l'une décernée au peintre, l'autre au graveur.

Pendant qu'il prenait part ainsi à Paris à de nombreuses expositions, il envoyait à Londres, aux expositions de *la Société internationale de sculpteurs, peintres et graveurs,* ayant son siège à Knightsbridge, dont il avait été élu président. La Société, comme le nom l'indique, avait pour but d'amener des artistes anglais et étrangers à se tenir ensemble. Whistler avait envoyé à ses expositions, pendant les trois années 1898, 1899 et 1901, des œuvres anciennes déjà vues et d'autres exécutées récemment, telles que : « *Bleu et corail, le Petit chapeau bleu; gris et argent,* « *la Petite souris; rose et brun, la Cigale; rose et or, la* « *Petite Lady Sophie de Soho; or et orange, les Voisins.* »

Whistler s'était marié à Londres, en 1888, avec une Anglaise, fille du sculpteur Philip et veuve d'un de ses anciens amis, l'architecte Godwin, qui avait précisément bâti la *White house*, où il avait résidé avant 1879. Il vint, en 1892, habiter Paris avec sa femme et demeura, 110, rue du Bac. La vie qu'il menait à Paris contrastait avec celle qu'il avait connue à Londres. Il se trouvait ici adapté au milieu et cette excentricité et cette propension à se faire des ennemis, qu'on lui découvrait en Angleterre, n'apparaissaient plus. S'il sortait toujours de l'ordinaire et laissait voir une originalité véritable, cela passait pour cette manière d'être à part de l'artiste qui, du consentement général, est admise comme naturelle. Whistler trouvait à Paris l'appréciation de son mérite, il n'y rencontrait que des admirateurs, il aimait d'ailleurs d'une manière toute particulière les Français. Il n'avait donc aucune raison de mettre en exercice avec eux cet esprit de combativité qu'il avait montré avec les Anglais ; aussi vivait-il maintenant apaisé et comme un lutteur au repos. Sa société était recherchée par de nombreux artistes qui le visitaient le dimanche, jour où il recevait. Les relations, poussées avec certains jusqu'à l'intimité, amenaient la production de deux des derniers portraits de lui qu'on devait avoir : l'un, un buste, à la pointe sèche, par Helleu, exécuté en 1898 ; l'autre de grandeur naturelle, à l'huile, par Boldini, peint en 1897 et envoyé à l'exposition universelle de 1900. M. A. E. Gallatin, en une iconographie, a donné la liste complète des portraits et des caricatures qui ont été faits de Whistler (1).

(1) *The portraits and caricatures of James Mac Neill Whistler.* An iconography by A. E. GALLATIN. London and New-York. John Lane. 1913.

Whistler établit, pendant son séjour à Paris, une académie qui prit son nom, placée sous la surveillance d'un de ses anciens modèles, une Italienne nommée Carmen. Whistler manquait des dons qui constituent le vrai professeur, tel qu'on se le représente par tradition. Son enseignement demeura donc toujours peu méthodique et consista surtout en recommandations d'ordre général. Il avait fait placarder, dans l'atelier des élèves, ses propositions nº 2 sur la peinture, ce qui revenait à leur dire : « Si vous possédez des facultés supérieures, tant mieux, allez, développez-les; si vous en manquez, tant pis, car malgré tous vos efforts vos productions n'auront jamais d'intérêt. »

L'influence qu'il a pu exercer sur les élèves de son académie, comme sur les quelques artistes admis autrefois à Londres à travailler auprès de lui, n'a donc point conduit à la formation d'une école, venant répéter ou continuer la manière du maître, tel que le fait s'est produit ailleurs à divers moments. Les traits du maître étaient ici d'ordre trop personnel pour pouvoir se communiquer. Whistler n'a donc jamais réellement formé d'élèves. Son action directe ou indirecte sur nombre d'artistes n'en a pas moins été grande et sa marque est des plus visibles sur l'art de son temps. Quant à son académie de Paris, elle n'a eu qu'une existence éphémère et s'est fermée sans laisser de traces bien distinctes.

Whistler vivait donc à Paris d'une façon paisible, adonné à ses poursuites d'artistes. Cependant, ses occasions de conflit en terre anglaise, ou avec des Anglais, n'avaient pas encore entièrement disparu et deux cas se présentaient qui devaient le ramener à combattre. Dans le premier, il s'agissait d'une attaque dirigée contre lui, sous forme

littéraire, par un artiste, Du Maurier; dans le second, d'un procès que lui intentait un baronnet anglais, Sir William Eden, à l'occasion d'un portrait.

Du Maurier publiait, dans le *Harper's magazine* de New-York, sous le titre de *Trilby*, un roman dont la scène se passait à Paris. Il y faisait entrer ses souvenirs d'artiste, alors qu'en qualité d'élève il avait fréquenté les ateliers parisiens. Dans le numéro de mars 1894 du *Harper*, il passait particulièrement en revue ses anciens camarades et parmi les figures évoquées, il s'en trouvait une où, sous le nom de Joe Sibley, Whistler était évidemment désigné. Du Maurier illustrait son roman de dessins et ce qui empêchait qu'il ne subsistât de doutes sur la réelle personnalité de Joe Sibley, c'est que, dans un groupement donnant les portraits dessinés des anciens camarades décrits par la plume, on en découvrait un qui reproduisait, sans qu'on pût s'y méprendre, les traits de Whistler. Or, Whistler, transformé en Joe Sibley, était devenu « un paresseux apprenti, le roi de la bohème, le roi des truands », un poseur, s'habillant avec excentricité pour attirer l'attention des passants, un vaniteux plein de l'idolâtrie de lui-même, incapable, envers qui que ce soit, d'amitié durable, un plaisantin, cherchant péniblement des mots d'esprit et s'appropriant ceux des autres, se tenant d'ailleurs coi lorsqu'il rencontrait un railleur plus brutal ou plus fort du poignet que lui. Ce portrait devenait d'autant plus noir que les autres étaient au contraire embellis, Joe Sibley, seul maltraité, paraissait ainsi fort laid. En outre, parmi les anciens camarades, Du Maurier trouvait moyen d'en vanter plusieurs, arrivés, disait-il, au sommet de la gloire par leur talent et pour avoir produit des œuvres de pre-

mier mérite, tandis qu'il n'était rien dit de Joe Sibley, qui pût apprendre qu'il se fût distingué comme peintre ou graveur.

La façon dont Whistler était présenté, sous les traits de Joe Sibley, ne laissait aucun doute sur les sentiments de l'auteur à son égard. Pour qu'un homme avancé dans la vie comme Du Maurier traçât, d'un autre homme, son contemporain, un tel portrait, il fallait qu'il nourrît contre lui une profonde malveillance et une vieille rancune. Cependant, apparemment, il ne s'était jamais produit entre eux de heurts ou de conflits. Ils s'étaient connus à Paris pendant leurs années d'études, puis ensuite, établis à Londres, s'ils n'avaient noué de véritable amitié, ils avaient entretenu des relations cordiales. Mais il faut avoir fréquenté les artistes pour savoir quels sentiments amers cachent souvent entre eux les apparences de la camaraderie. Il y a surtout l'envie que cause à tous celui qui d'abord a pu être méconnu et qui ensuite s'élève en véritable supériorité de talent et d'invention par-dessus les autres. La réelle suprématie ! c'est là ce que certains ne peuvent jamais accepter ou pardonner.

Du Maurier et Whistler s'étaient rencontrés tout jeunes sur le pied d'égalité. Puis Du Maurier était resté en arrière. Pendant que Whistler s'élevait au premier rang dans les arts de la peinture et de l'eau-forte, lui demeurait un dessinateur de second ordre dans l'art inférieur de l'illustration. Ensuite Whistler, au cours du long combat soutenu contre les artistes à la mode en Angleterre, quoiqu'il n'eût jamais nommé Du Maurier, l'avait en quelque sorte implicitement rangé parmi ceux qu'il traitait de simples producteurs. Enfin Du Maurier, dont tout le succès venait



24. — LE JARDIN DU LUXEMBOURG. *Lithographie.*

de ses dessins du *Punch*, y avait un rival Charles Keene. Il était le préféré du public, mais les vrais artistes et en particulier Whistler mettaient Keene fort au-dessus de lui. La grande place comme artiste que Whistler s'était faite, le mépris qu'il n'avait cessé de témoigner pour cet art banal dont Du Maurier était un des représentants, la préférence accordée à Keene, avaient fait naître chez Du Maurier des sentiments de rancune, auxquels la publicatiou de ses souvenirs dans *Trilby*, lui permettait de donner cours.

Whistler ressentit vivement l'attaque, dont il était l'objet. Il jeta feu et flamme, dans la presse anglaise. Du Maurier ne présenta que des explications ambiguës, sans chercher à se disculper au fond, ce qui montrait bien de quels réels sentiments il était animé. Si Whistler n'obtenait aucune satisfaction de l'écrivain, il en était autrement des éditeurs. Ceux-ci s'étaient mis dans un mauvais cas. Ils avaient, eux Américains, dans un magazine américain, laissé vilipender le plus grand artiste qu'eût l'Amérique. Whistler avait maintenant recueilli, auprès de ses compatriotes, la reconnaissance de son talent et était devenu un homme à ménager. Les éditeurs Harper and brothers lui accordèrent donc toute la réparation qu'il demanda. Ils lui écrivirent une lettre d'excuses, rendue publique. Ils y faisaient connaître que la vente du numéro du magazine incriminé était arrêtée. Ils déclaraient, en outre, que s'ils eussent pu se douter qu'il fût désigné dans le texte publié, ils l'eussent amendé de manière à en enlever toute la partie le concernant, qu'ils supprimeraient d'ailleurs du volume à paraître. Le roman de *Trilby* a ainsi été expurgé, à sa publication sous forme définitive, et Joe Sibley ne s'y trouve plus.

Whistler eut après cela à soutenir un procès, que lui intenta Sir William Eden, à l'occasion d'un portrait de Lady Eden, qu'il avait peint et qu'à la suite d'une rupture survenue, il se refusait à livrer.

Sir William Eden était un baronnet anglais de vieille souche. Sa femme, répandue dans la société à Londres, y brillait comme belle personne. Il en était fier et, après l'avoir fait peindre par divers artistes, il voulut encore posséder son portrait par Whistler. Il s'adressa, pour connaître les conditions auxquelles celui-ci lui ferait un buste ou une tête de sa femme, au représentant de la maison Boussod Valadon à Londres, qui lui dit que le prix demandé pourrait s'élever à quatre ou cinq cents guinées. Le baronnet trouvant cette somme excessive eut recours au romancier George Moore, qui s'entremit en qualité d'ami commun. Whistler, dans ces circonstances, consentit à un prix de faveur. Les conditions ne furent pas nettement établies et c'est de là que les difficultés devaient venir plus tard, mais comme il s'agissait d'un accord entre personnes se confiant les unes aux autres, il fut seulement dit que Whistler ferait un petit portrait, laissé à son jugement, comme arrangement et dimension, pour un prix de cent à cent cinquante guinées.

Lady Eden commença à poser, à Paris, dans l'atelier de Whistler, rue Notre-Dame-des-Champs, le 9 janvier 1894. Le portrait était terminé, sauf quelques dernières touches, lorsque Sir William Eden, le 14 février, c'est-à-dire le jour de la Saint-Valentin, vint à l'atelier exprimer à Whistler sa satisfaction et, lui tendant une lettre cachetée, lui dit : « Je vous remets votre Valentine. Vous l'ou-« vrirez quand je serai parti. » Il faut savoir que la cou-

tume en Angleterre, le jour de la Saint-Valentin, est d'envoyer, sous le couvert de lettres, des images, des souvenirs, des cadeaux même de prix. C'est là une gracieuseté, un acte de bienveillance, entre amis ou personnes qui se connaissent. Lorsque Sir William Eden se fut retiré, Whistler ouvrit la Valentine. Il y trouva un chèque de cent guinées, en paiement du portrait de Lady Eden. Il eut un moment de désagréable surprise. Il avait fait, sur l'intervention d'un ami, à un prix de faveur, un portrait caressé et poussé à un haut point de réussite; tel qu'il était il eût pu le vendre, comme tableau, pour une somme supérieure aux cent ou cent cinquante guinées prévues. Et tout à coup le destinataire prenait sur lui d'établir le prix définitif, le fixait arbitrairement au minimum dont il avait été question et, en accomplissant cet acte certainement mesquin, prétendait cependant agir avec gracieuseté, par la remise de la somme sous forme de Valentine.

Whistler écrivit au baronnet une lettre ironique, pour lui accuser réception de sa Valentine. Il lui déclarait « qu'il « le trouvait réellement magnifique, qu'il l'avait emporté « sur toute la ligne ». Celui-ci revint demander à Whistler de s'expliquer, se déclarant choqué du ton de sa lettre. Il offrit d'ajouter les cinquante guinées du prix maximum dont on avait parlé, aux cent déjà remises. Mais Whistler ne voulut accepter ou donner aucune explication. Il reçut le visiteur à la porte de son atelier, sans même le laisser entrer, se bornant à répéter : « Vous êtes réellement magnifique, » et lorsqu'ils se séparèrent, ils s'étaient froissés de manière à ne plus se revoir.

Whistler, pris à l'improviste par la réception des cent guinées sous forme de Valentine et par le procédé inat-

tendu d'un homme du monde considéré comme un ami, ne sut décider sur l'heure de la conduite à tenir, surtout il ne sut prévoir un procès devant les tribunaux. Par conséquent, il ne pensa point à se réserver. Il remit le chèque reçu à son banquier et de plus envoya le portrait de Lady Eden à l'exposition du Champ-de-Mars de cette année 1894, où il figura sous le titre de *Portrait de Lady E...*, *brun et or*. On va voir, quand un procès sera engagé, comment on tirera parti contre lui de ces deux actes.

Loin que Whistler oubliât la remise insolite de la Valentine, son ressentiment ne fit que grandir. Il crut décidément voir que le baronnet, depuis le moment où il avait fait intervenir un ami, pour s'assurer un portrait, n'avait eu d'autre pensée que de l'obtenir au plus bas prix possible, au-dessous de sa valeur, et que toutes ses protestations de gratitude et d'admiration n'avaient tendu qu'à ce but intéressé. Il se résolut donc à rendre les cent guinées reçues et à garder le portrait, en effaçant la tête de Lady Eden, mais en conservant le corps et l'arrangement des couleurs, pour les utiliser avec un autre original. Telle fut la décision que son représentant communiqua à Sir William Eden, sur ses demandes réitérées de recevoir livraison du portrait. Celui-ci, repoussé, intenta un procès pour obtenir l'objet disputé. Il fut plaidé le 27 février 1895 à la 6e chambre du tribunal civil, sous la présidence de M. Toutée.

Les avocats des parties firent un long exposé des circonstances de la cause, ils se contredisaient naturellement sur l'ensemble et les détails. Dans ces conditions, les juges ne paraissaient pas s'être inquiétés de tirer réellement au clair les mobiles d'action, sous lesquels les adversaires



avaient agi. Ils ne virent dans l'affaire qu'un contrat intervenu entre le producteur d'un certain objet et un acheteur. Et se basant sur ce que Whistler avait reçu et remis à son banquier le chèque de cent guinées — ce qui à leurs yeux, constituait acceptation définitive du prix — ils déclaraient que le portrait, à partir de ce moment, avait cessé d'appartenir au peintre vendeur pour devenir la propriété du baronnet acheteur, que le peintre n'avait donc plus aucun droit d'y toucher, de le remanier ou d'en effacer les traits de Lady Eden, surtout après l'avoir lui-même tacitement reconnu comme achevé, en l'envoyant à l'exposition du Champ-de-Mars. Le tribunal condamnait donc Whistler, d'abord à rembourser à Sir William Eden les cent guinées reçues, puis à lui livrer le portrait dans l'état où il se trouvait, la tête effacée, et enfin, par surcroît, à lui payer mille francs de dommages et intérêts, pour les dépenses faites par sa femme, en venant inutilement séjourner à Paris.

Whistler fit appel de ce jugement. Devant la Cour, son avocat Me Beurdeley précisa le débat. Il acceptait cette partie du jugement qui obligeait à rembourser les cent guinées, puisque son client avait pris lui-même l'initiative de les mettre à la disposition du baronnet; il reconnaissait encore qu'une indemnité pouvait être due à Lady Eden, qu'on aurait inutilement fait venir poser à Paris, mais ensuite il s'attachait à établir le droit de son client, comme artiste, de décider s'il livrerait ou non le portrait et par conséquent le bien fondé de sa conduite en ayant refusé, dans les circonstances survenues, de le livrer. Me Beurdeley montrait qu'une œuvre d'art, telle qu'un portrait par un grand artiste, ne pouvait être assimilée à un pro-

duit de pur métier. Par la nature des choses, la qualité de beauté, le mérite de structure, la perfection de forme qui doivent s'ajouter dans un objet, à la partie d'exécution purement matérielle, pour constituer l'œuvre d'art, sont de nature exceptionnelle et de réussite incertaine. Par conséquent, l'artiste doit pouvoir rester juge, jusqu'au dernier moment, de la question de savoir s'il les a obtenus et si l'objet produit lui convient assez, pour lui permettre de le livrer. Une œuvre à exécuter par un artiste ne saurait donc donner lieu à un contrat de vente ferme. Il ne peut y avoir entre artiste et amateur, qu'un engagement d'un autre ordre, qu'une *promesse de faire* qui, au cas où l'artiste manquerait de la réaliser, doit se résoudre, de sa part, en dommages et intérêts. Me Beurdeley demandait donc que cette partie du jugement, qui condamnait Whistler à livrer le portrait fût cassée.

La Cour, présidée par le premier président Périvier, ordonna comme le tribunal l'avait fait et comme Whistler y avait toujours consenti, que les cent guinées seraient rendues à Sir William Eden, qu'en outre, il toucherait mille francs de dommages et intérêts, pour l'inutile dépense et perte de temps de Lady Eden. Puis se rendant aux raisons de Me Beurdeley et adoptant ses conclusions, elle cassait le jugement du tribunal, sur le point de la livraison du portrait. Elle décidait que Whistler en resterait possesseur, sauf à en changer la nature et à en effacer les traits de Lady Eden.

L'arrêt de la Cour réformant le jugement des premiers juges, donna satisfaction à Whistler. Il conservait le tableau qu'il s'était refusé à livrer et il avait fait décider qu'entre un artiste et un amateur, pour une œuvre à exécuter, il

ne saurait y avoir contrat de vente ordinaire, mais un engagement d'ordre particulier, une *promesse de faire*, laissant l'artiste libre jusqu'au dernier moment de retenir ou de livrer l'objet. Whistler qui, à l'occasion de son procès avec Ruskin, avait déjà publié une brochure, à l'issue de ce second procès, en faisait paraître une nouvelle, sous le titre : *The Baronnet and the Butterfly* (Le Baronnet et le Papillon). Il y montrait comment l'arrêt de la Cour, en établissant les droits prolongés de l'artiste sur ses œuvres, sauvegardait sa dignité et reconnaissait le caractère noble de l'art.

Le procès avec Sir William Eden fut le dernier épisode de la longue bataille que Whistler avait eue à soutenir, avant de voir son art pleinement accepté. Il s'y était montré doué de cet esprit excitable, qui ne fait rien pour éviter les rencontres et même finit par s'y accoutumer et y prendre plaisir. Il n'est pas étonnant qu'un homme ainsi organisé, aux prises avec ses adversaires, ait eu à subir toutes sortes d'injures et d'accusations. Dans ces circonstances, on pourrait, si on voulait fixer son caractère d'après les écrits passagers, faire de lui un portrait peu flatteur et lui trouver tous les défauts. Mais on doit se comporter avec lui comme on le ferait avec tout homme de combat, avec un homme politique par exemple, exposé dans ses luttes à être fort maltraité. Or, en dégageant le caractère d'un homme politique, on dédaigne les critiques courantes dont il a été l'objet, pour le juger, en fin de compte, d'après quelque grand acte de sa carrière et les traits saillants de sa conduite.

En appliquant ces principes à Whistler, on reconnaît que sa longue bataille, avec les actions de détail si multi-

pliées a été engagée par un motif des plus légitimes, la défense de son art, puis pour arriver à lui faire une place, à le faire accepter, à le faire triompher. Et quand on constate de quelle nature étaient les accusations et les attaques subies, on ne s'étonne plus de l'âpreté qu'il a pu apporter à la lutte et des invectives et contre-accusations, qu'il a pu jeter à la tête de ses adversaires. Car le jugement contre lequel il a eu à se défendre, ne portait pas seulement sur son plus ou moins de talent, il n'allait à rien moins qu'à nier son honorabilité. Mystificateur ! Charlatan ! ne produisant que des choses imparfaites et des esquisses, telle a été longtemps en Angleterre l'opinion courante à son égard. L'animosité mise à le poursuivre était si grande, qu'on a porté l'attaque contre lui sur le terrain commercial, qu'on a déclaré publiquement que ses œuvres n'avaient aucune valeur vénale, qu'on est parvenu ainsi à le ruiner, qu'on l'a condamné à passer les années de sa vie, qui eussent pu être les plus heureuses, dans la gêne et les difficultés pécuniaires.

Maintenant qu'avec le recul du temps, on regarde son œuvre peinte, on se demande comment on ne l'a pas tout de suite reconnue pour ce qu'elle était, la production naturelle d'un homme naturellement original. Car les traits imprévus, le caractère *sui generis*, quand ils apparaissent, sont en eux-mêmes les signes irrécusables de l'originalité vraie. La réelle dissemblance d'avec les autres ne peut avoir rien d'artificiel. L'allure d'exception est donnée par la nature et aucun effort ne peut la procurer à qui d'abord ne l'apporte avec soi. Il ne saurait exister ici de mystification ou d'imposture. Combien se torturent, se contournent, pour produire des œuvres, qui pourraient attirer les



26. — Portrait de Miss WOAKES. (1892.)

regards comme originales et n'arrivent qu'à ajouter le ridicule à la platitude ! Combien qui consentiraient à être traités de mystificateurs, d'imposteurs, à condition qu'on pût distinguer leurs œuvres sur la moyenne courante et qui, quoi qu'ils tentent, ne peuvent l'obtenir !

La véritable originalité se manifeste comme un heurt. Tout à coup, dans un milieu d'une certaine manière d'être, surgit quelque chose de différent, de dissemblable. Whistler doué d'un tempérament particulier, d'une vision spéciale, produisait ses harmonies, ses symphonies, ses nocturnes pour se satisfaire d'abord lui-même ; quand ensuite il les montrait, l'on avait sous les yeux des œuvres d'une absolue sincérité, d'une parfaite bonne foi. Tout ce que les écrivains, à commencer par Ruskin, tout ce que les critiques, le public cultivé et la foule prétendaient trouver chez lui de charlatanisme et d'imposture, n'était qu'une nouvelle manifestation de la difficulté que les hommes éprouvent à reconnaître la véritable originalité, dans n'importe quel ordre, mais surtout dans celui de la peinture. Schopenhauer a classé les artistes et les hommes d'intelligence d'après la peine qu'ils avaient à se faire apprécier. Il a mis, comme les plus aisément compris et jugés d'après leur mérite, les danseurs, les acteurs, dans une position intermédiaire les poètes, tout à la fin les philosophes et immédiatement avant eux les peintres. Cette classification doit être tenue pour exacte, au moins en ce qui concerne les peintres, et le cas de Whistler pourrait servir, s'il en était besoin, de nouvel exemple à l'appui.

Whistler après la mort de sa femme, en 1896, continua assez longtemps à habiter Paris. Puis l'âge et la fatigue venant, il retourna vivre à Londres, où sa belle-mère

Mme Birnie Philip et ses belles-sœurs Mme Whibley et Miss Birnie Philip lui constituaient une famille et pouvaient l'entourer de soins. Il prit une maison à Cheyne-Walk, Chelsea, sur le lieu où il avait autrefois résidé, en même temps que Carlyle et que Rossetti. Cheyne-Walk avait bien changé, depuis l'époque où il y était venu une première fois. Le pittoresque et l'aspect retiré ne s'y trouvaient plus. Le vieux pont de Battersea, si curieux avec ses poteaux de bois, avait été remplacé par un pont en fer. Un quai, avec une large chaussée, avait mangé sur l'espace planté et couvert de gazon, qui s'était auparavant étendu jusqu'à toucher la Tamise. De hautes maisons avaient en partie pris la place des anciennes petites maisons. Seule l'église avec son clocher carré subsistait, comme une marque du vieux temps. Whistler, en revenant à Cheyne-Walk, ne pouvait donc avoir l'intention d'ajouter de nouvelles œuvres à celles que les anciens aspects lui avaient suggérées. Le choix du lieu, comme résidence, lui avait été surtout dicté par l'existence au n° 74 d'une maison avec un atelier suffisamment vaste, pour lui permettre d'y travailler à l'aise.

A la fin de 1900, souffrant d'un rhume prolongé, pour se soustraire aux brouillards de Londres, et à la recherche du soleil, il se rendit par mer à Tanger, Alger, Marseille, et de Marseille alla finir l'hiver à Ajaccio. Il revint à Londres en mai 1901, rapportant des aquarelles et des croquis pris au cours du voyage, dont plusieurs à Alger.

Au mois de juillet 1902, il voulut revisiter la Hollande. Il partit, en compagnie d'un ami, un compatriote, M. Charles Freer, qui avait, dès lors, commencé une très importante collection de ses œuvres. Il fut pris en arrivant à Fles-

singue d'un affaiblissement de la fonction du cœur, qui mit tout de suite sa vie en danger. M. Freer put le conduire à La Haye, où les médecins et ses belles-sœurs accourus lui prodiguèrent leurs soins. Il resta assez longtemps extrêmement faible, puis son état amélioré lui permit de regagner Londres. Il avait repris assez de forces, dans l'hiver pour se remettre au travail. Il put ainsi poursuivre des portraits, qu'il avait en train, et exécuter quelques œuvres nouvelles, des têtes et bustes de jeunes filles.

Mais l'affaiblissement du cœur, résultat des fatigues et de l'usure amenée par l'âge, restait un mal chronique. En effet, une rechute en juin 1903, le fit retomber dans cette prostration où il s'était trouvé en Hollande, avec cette aggravation qu'une seconde crise le voyait moins apte à résister. Il se remit cependant relativement, vers le 15 juillet, et ses amis purent croire que la mort reculait de nouveau. Le vendredi 17 juillet, il se sentait assez bien, il avait causé de bonne humeur à son luncheon lorsque, subitement, vers les trois heures de l'après-midi, il fut pris d'une syncope et d'une perte de connaissance. Il expira comme sans souffrances. Le cœur avait brusquement cessé de battre.

Le service funèbre, du rite anglican, se fit dans cette vieille église de Chelsea, qu'il s'était si souvent plu à représenter, et il fut inhumé au cimetière de Chiswick, à côté de sa femme et non loin de la tombe où Hogarth repose.

FIN.

REMERCIEMENTS

Nous devons plusieurs des pièces, qui nous ont servi à illustrer ce volume, à la bienveillance de personnes auxquelles nous ne saurions manquer d'exprimer notre gratitude : MM. Henry Reinhardt, de New-York; William Heinemann, Otto Gutekunst, H.-E. Morgan, de Londres; Beurdeley, Knoedler, Manzi Joyant, Petitdidier, Strolin, de Paris.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. Paul Dupont (Cl.). Thouzellier, Dr.